DIEGO ANGULO IÑIGUEZ
CATEDRATICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

HISTORIA DEL ARTE

TOMO SEGUNDO



DISTRIBUIDOR I. I. S. A.
OÑATE, 15 - MADRID - 20
1962

DEL MISMO AUTOR

Manual de Historia del Arte. Madrid, 1954. Dos tomos de 259 y 267 páginas, con 173 grabados de línea intercalados en el texto. Tamaño 22 × 16. Agotado.

Resumen de Historia del Arte. 1955. Un tomo de 323 páginas, con 479 grabados de línea intercalados en el texto, más 32 láminas de papel cuché con 186 grabados de retícula. El texto ocupa unas 240 páginas y los grabados de línea unas 75. Tamaño 21 × 14.

* * *

El autor agradece a los Sres. Ruiz Argilés y Delojo los numerosos dibujos que para ilustrar esta obra han tenido la bondad de hacer expresamente.

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ
CATEDRATICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

HISTORIA DEL ARTE

TOMO SEGUNDO



DISTRIBUIDOR E. I. S. A.
OÑATE, 15 - MADRID - 20
1962

CUARTA EDICION

N.º de Registro: 2471-62
Depósito legal: M. 11060-59

Gráficas Cóndor, S. A.—Aviador Lindbergh, 5.—Madrid-2 1581-62

CAPITULO I

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA

El Renacimiento.—El recuerdo del mundo clásico como dechado de perfecciones artísticas, científicas y técnicas, en realidad, no llega a extinguirse en el occidente de Europa durante la Edad Media, aunque a los dioses paganos se les figure con armaduras e indumentaria medievales, y la bella cabeza de la Gorgona se transforme en la barbada testa del gigante Algol. En los albores de la Edad Moderna ese recuerdo es ya amor exaltado, y ese amor no tarda en convertirse en verdadero culto. Los dioses paganos penetran en el interior de los palacios de los Papas y alternan con los santos en la decoración de algunas catedrales. Al calor de este entusiasmo por la antigüedad, el arte europeo cambia de rumbo y se esfuerza por imitar los modelos clásicos. Arquitectos, escultores y pintores creen que en sus obras renace el arte de aquellas ruinas romanas por ellos tan admiradas. Pero esto, que ellos consideran simple renacimiento del mundo clásico, como siempre que en las épocas fecundas se estudian con talento las creaciones ejemplares de tiempos pasados, es, en realidad, un arte nuevo y original.

Aunque este proceso de supervivencia clásica no es exclusivo de Italia, e incluso en algún aspecto es más intenso fuera de ella, el Renacimiento artístico es creación puramente italiana, y es natural que así sea. Los grandes estilos occidentales de la Edad Media encuentran en Italia manifiesta resistencia. La sensibilidad del pueblo que creara el gran arte romano, alentada por el recuerdo de un pasado glorioso y alimentada por la contemplación constante de las grandiosas ruinas existentes en toda la península, se limita a transigir con formas que le son ajenas, pero nunca las acepta con entusiasmo. Los arquitectos

italianos no precisan, por tanto. un gran esfuerzo para liberarse de ellas.

La parte de Italia donde este fervor por el arte antiguo adquiere más temprano y amplio desarrollo es Toscana. Dividida la península en pequeños Estados, sus príncipes y tiranos pugnan por distinguirse como mecenas de artistas, escritores y humanistas. Pero, entre todos, descuella la familia de los Médicis, que, aunque propiamente no son señores de la bella ciudad del Arno hasta el siglo XVI, rigen sus destinos durante la centuria anterior. La casa de Cosme de Médicis es un verdadero museo de escultura clásica, centro de reunión de artistas y literatos, cuyas conversaciones son un continuo elogio de la antigüedad. Academia artística en que se forman los jóvenes florentinos —entre ellos el propio Miguel Angel—, alcanza su máximo esplendor bajo su nieto Lorenzo *el Magnífico,* persona de sensibilidad exquisita y poeta de primer orden. Este exaltado entusiasmo por el mundo antiguo termina provocando la más violenta reacción religiosa, y el propio Lorenzo *el Magnífico* puede contemplar cómo, impulsadas por la arrebatadora oratoria del dominico Savonarola, las turbas y aun sus propios autores queman en las calles de Florencia algunas de las obras en que el paganismo triunfa. La propaganda de Savonarola, que paga en la hoguera su demagogia, no pone fin, sin embargo, al culto por la antigüedad. Pero, pocos años después, Florencia pierde la hegemonía artística que disfrutara en Italia durante cerca de dos siglos.

En la evolución del Renacimiento suelen distinguirse tres etapas correspondientes a sus tres siglos de vida: la del siglo XIV —en italiano, *mille e trecento*—, o *Trecento;* la del XV, o *Quattrocento,* y la del XV, o *Cinquecento.* (Pronúnciase *trechento, cuatrochento* y *chincuecento.*)

LA ARQUITECTURA CUATROCENTISTA. FLORENCIA. BRUNELLESCHI.—Aunque durante algún tiempo se conservan formas góticas, el nuevo estilo representa un cambio radical en los elementos arquitectónicos y en los temas decorativos. Mientras que el gótico es la consecuencia de la evolución del románico, el Renacimiento rompe con el estilo precedente y toma por modelo el de la Roma antigua, muerto hace muchas centurias.

El Renacimiento vuelve a emplear los elementos constructivos y decorativos clásicos, claro que con una libertad y unas preferencias que son la base de su originalidad. La decoración de tipo fantástico, en la que el artista funde caprichosamente los diversos reinos de la Naturaleza creando seres monstruosos, en parte animales, en parte

humanos, y en parte vegetales, recibe ahora el nombre de grutescos, por haberse difundido su uso a raíz del descubrimiento de las pinturas murales de ese tipo del palacio imperial, cuyos salones, por estar soterrados, semejan grutas. Ordenada con frecuencia esa decoración en torno a un vástago vertical que le sirve de eje, llámase de candelabro —*a candelieri*—. Los tallos ondulantes ascendentes, por lo general, con roleos laterales que suelen usarse en las pilastras, denomínanse subientes. Flores, frutos, trofeos y objetos diversos pendientes de cintas, festones, coronas y medallones, son también temas frecuentes en la decoración renacentista. En las artes industriales se emplea, además, el arabesco (figs. 1-5).

El artista que sienta las bases del nuevo estilo es el florentino Felipe Brunelleschi († 1446), cuya actividad llena el segundo cuarto del siglo XV. El es quien abre el capítulo de la arquitectura del Renacimiento con la cúpula de la catedral de Florencia, quien construye las primeras iglesias del nuevo estilo, y quien crea el tipo de palacio renacentista.

El viejo edificio gótico de la catedral florentina está por terminar. Le falta el cimborrio que debe cubrir la enorme anchura de sus tres naves (fig. 6). Su diámetro ha de ser como la media naranja del Panteón de Roma, pero Brunelleschi, a pesar de su entusiasmo por el arte romano, al tener que resolver el aspecto técnico de su cúpula, idea un sistema de contrarresto netamente medieval, disponiendo una bóveda cuyos empujes laterales contrarresta con la carga de otra exterior, si bien, para mayor seguridad, cincha aquélla con poderosos anillos de madera. Gracias a su apuntamiento y al tambor octogonal en que cabalga la cúpula florentina, se distingue por la elegancia de sus proporciones. Su construcción consume más de veinticinco años de la vida de Brunelleschi, que muere cuando se comienza la linterna.

Si en la cúpula de la catedral, Brunelleschi resuelve un gran problema técnico creando una obra de las más bellas proporciones, donde se nos muestra realmente en posesión del nuevo estilo es en las dos iglesias hermanas de San Lorenzo (1420) y del Espíritu Santo (1436), y en la capilla de los Pazzi, en Santa Cruz. En todas ellas desaparecen las formas medievales, y tanto los elementos constructivos como los decorativos son clásicos. El pilar y el baquetón góticos ceden su puesto a la columna y a la pilastra romanas, coronadas por ricos capiteles corintios o compuestos; el entablamento reaparece, los arcos son de medio punto y las bóvedas, vaídas o cupuliformes, se decoran con grandes casetones al gusto romano, lo mismo que las cubiertas adinteladas.

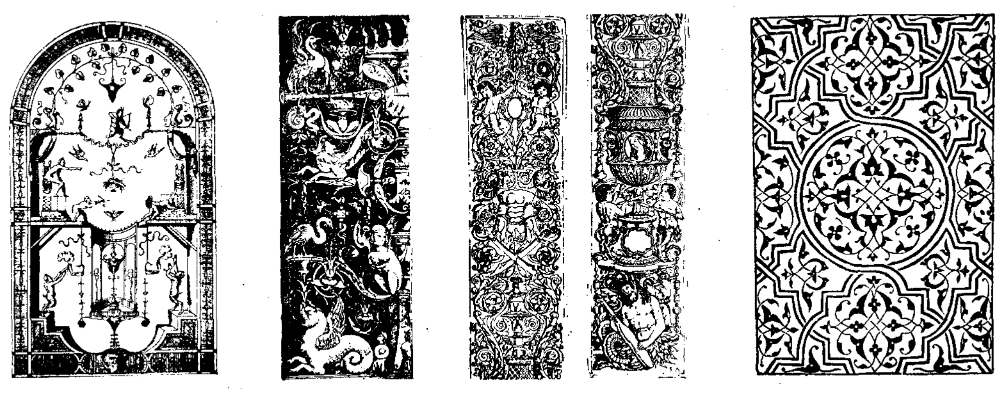
Aunque Brunelleschi no consigue crear el tipo de iglesia renacentista, San Lorenzo y Santo Espíritu representan también en este sentido un esfuerzo de primer orden (figs. 7-8). Tomando por modelo las basílicas cristianas, las traza de tres naves sobre columnas, la central con cubierta adintelada con grandes casetones, y las laterales, abovedadas. Los arcos no descansan directamente sobre las columnas, sino que se interpone un trozo de entablamento a guisa de capitel, cosa que los romanos sólo habían hecho sobre soportes adosados.

En la capilla Pazzi vuelve Brunelleschi a la cúpula, que, como veremos, será una de las obsesiones de los arquitectos renacentistas. Pero esta cúpula está mucho más inspirada en los modelos romanos, y, sobre todo, se asienta en una fábrica de proporciones casi cuadradas. La capilla Pazzi es el primer templo renacentista de este tipo (figs. 10-12, 15). El deseo de disfrutar de las ventajas del templo de cruz latina sin perder las propias del más cuadrado de cruz griega, o de planta central, tendrá como consecuencia, según veremos, la creación de la iglesia jesuítica de Vignola y la forma definitiva de San Pedro de Roma.

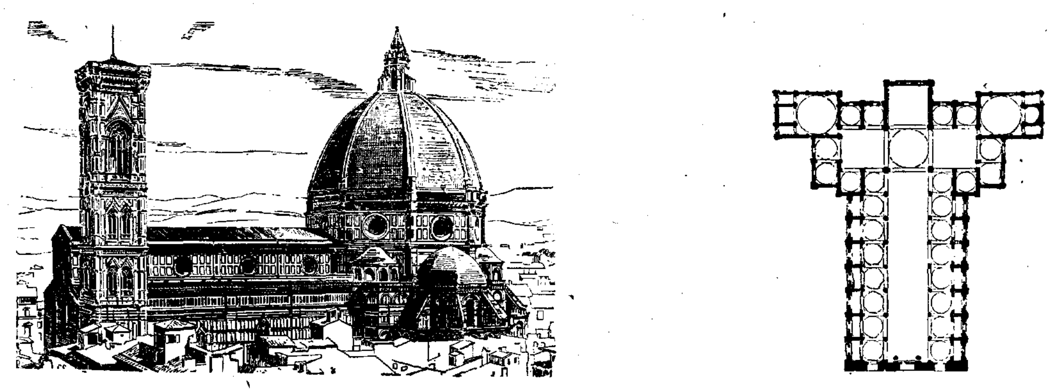
En el palacio Pitti (fig. 14) (1440), ampliado considerablemente en el siglo XVI, crea Brunelleschi por último el nuevo tipo de palacio renacentista. Aunque al prescindir de la torre defensiva de las casas florentinas medievales le preste un mayor carácter urbano, toma de la arquitectura romana el fuerte paramento almohadillado, recubre con él toda la fachada y traza en la planta baja las ventanas pequeñas y a gran altura.

Esta fachada, con cierto aspecto de fortaleza, pero rica al mismo tiempo, hace escuela. Los restantes palacios florentinos no son sino consecuencia del modelo brunelleschiano. En el palacio Riccardi (figuras 9 y 13), la residencia de los Médicis durante el siglo XV, su discípulo Michelozzo procura introducir ciertas novedades subrayando la diferencia entre el almohadillado de las dos plantas y enriqueciendo los vanos con unos parteluces, mientras en el palacio Strozzi otro discípulo, B. da Majano, introduce un elemento tan importante como la gran cornisa de coronamiento, donde el autor hace alarde de su dominio de la ornamentación romana. De la influencia brunelleschiana fuera de Toscana es buen ejemplo el llamado palacio de los Diamantes de Ferrara y el de Bevilacqua de Bolonia (fig. 16). Ya veremos el eco de estos paramentos almohadillados en España. Además de estos paramentos almohadillados, no faltan los esgrafiados (fig. 17).

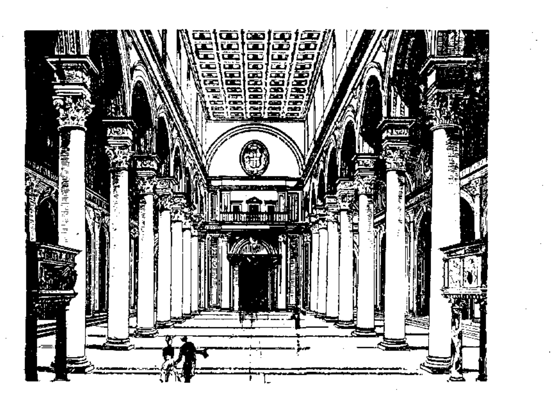
En la generación siguiente, el otro gran arquitecto florentino es León Bautista Alberti († 1472). Profundo conocedor de la arquitectura romana, sabe presentir mejor que Brunelleschi lo que ha de ser el fu-

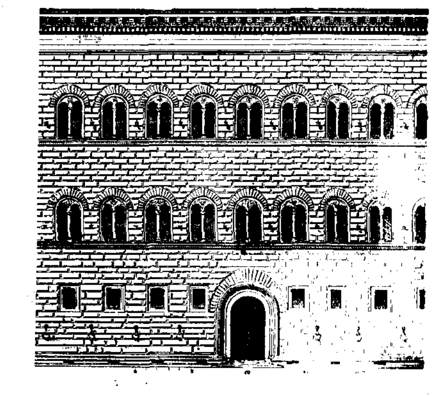


Figs. 1-5.—Grabados decorativos de grutescos, candelabros y arabescos.



Figs. 6, 7.—Brunelleschi: Catedral y S. Lorenzo, Florencia. *(Burckhardt.)*



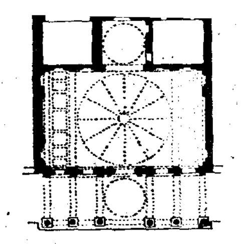


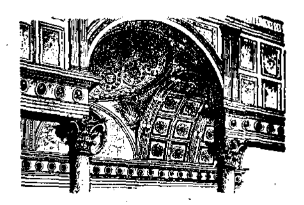
Figs. 8, 9.—Brunelleschi: S. Lorenzo.—Michelozzo: Palacio Riccardi, Florencia. *(Burckardt.)*

turo templo cristiano. Su San Andrés de Mantua (figs. 20, 21), de una sola nave cubierta por poderosa bóveda de cañón, con pequeñas capillas laterales y cúpula en el crucero, es el precedente ilustre de la iglesia jesuítica de Vignola. Corona la fachada, distribuida a semejanza de un arco de triunfo romano, gran frontón, como un siglo más tarde hará Palladio. A Alberti se debe también el templo levantado en Rímini por Segismundo Malatesta en recuerdo de su amada Isolda, dejándonos así uno de los testimonios más elocuentes del paganismo renacentista (fig. 22). En cuanto a la arquitectura civil, introduce novedades de interés en la fachada del palacio, reaccionando en el palacio Rucellai (fig. 19) contra la uniformidad del almohadillado brunelleschiano al trazar pilastras entre los vanos de sus tres plantas. Es el mismo sistema empleado en el Palacio de la Cancillería de Roma (figs. 31, 39), que se le ha atribuido, al parecer sin demasiado fundamento. Su tratado *De re aedificatoria* nos dice que Alberti, además de arquitecto práctico, es uno de los grandes teóricos del Renacimiento.

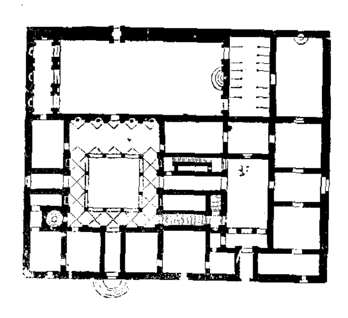
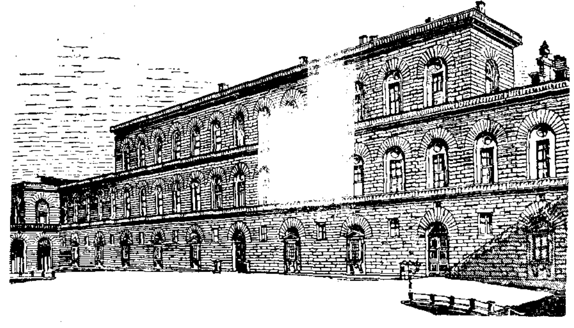
Aunque sin la categoría de los dos grandes arquitectos anteriores, trabajan en Florencia otros varios, entre los que destaca G. de Sangallo († 1516), autor de dos bellos edificios de planta central o de varios ejes de simetría iguales: la iglesia de Santa María delle Carceri (figura 23), de Prato, de forma de cruz griega, y la Sacristía de S. Spirito de Florencia, octogonal, ambas de los últimos años del siglo. Su hermano, Antonio Sangallo *el Viejo* levanta, ya muy entrado el siglo XVI y, por tanto, influido por el estilo de la nueva etapa renacentista, la iglesia de Montepulciano (figs. 24, 25), de cruz griega, como la de Prato, pero con ábside semicircular.

LOMBARDÍA, VENECIA Y NÁPOLES.—Como es natural, el nuevo estilo no tarda en rebasar las fronteras de Toscana. En Lombardía, gracias a la actividad del arquitecto Giovanni Antonio Omodeo, fórmase una escuela deseosa, sobre todo, de crear grandes efectos decorativos. Llevada de su afán de riqueza, no se contenta con la columna cilíndrica de tipo clásico, sino que la estrangula transformándola en una especie de balaustre que, como veremos, ejercerá gran influencia en los arquitectos españoles. Su obra maestra es la Cartuja de Pavía (fig. 26) (1491). No menos representativa, aunque de otro arquitecto, es la fachada de la catedral de Como (fig. 36). La principal aportación de Venecia a la arquitectura renacentista de este período es su tipo de palacio, diferente del florentino. Con dos fachadas, una al canal y otra a la calle de tierra, carece de patio, y mientras la planta baja está dedicada a la vida comercial, el centro de la alta es un gran salón de fiestas, que

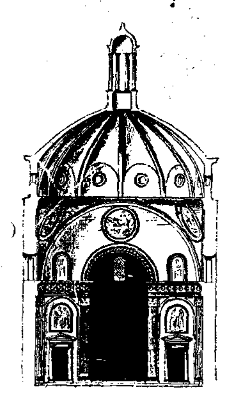
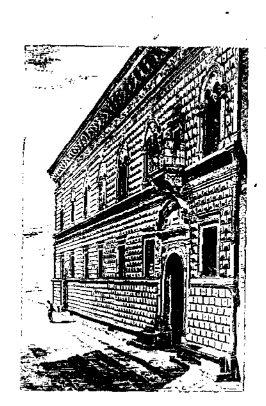
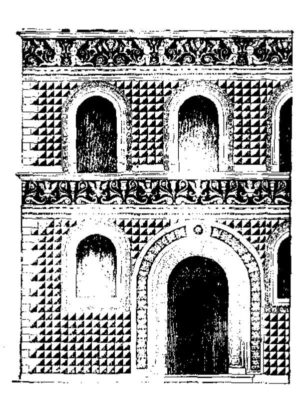




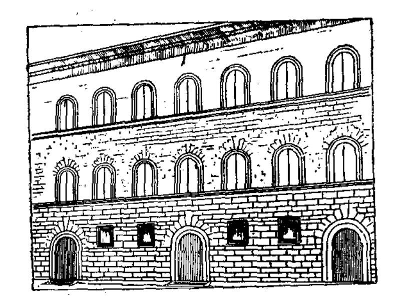
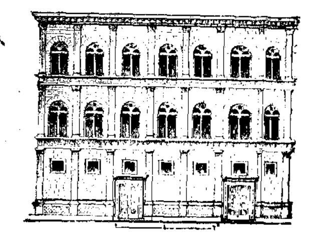
Figs. 10-12.—Brunelleschi: Capilla Pazzi, Florencia. *(Burckhardt, Delojo.)*

Figs. 13, 14.—Palacios Riccardi y Pitti. *(Burckhardt.)*

Figs. 15-17.—Capilla Pazzi.—Palacio de Bolonia.—Palacio con decoración esgrafiada, Florencia. *(Burckhardt.)*

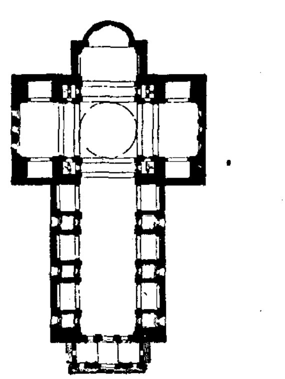
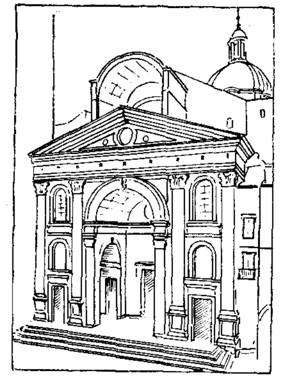
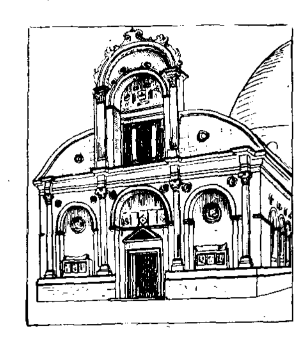



ocupa toda la profundidad del edificio. Contra lo que sucede en Florencia, el muro de fachada casi desaparece y se reduce a encuadrar los numerosos y amplios ventanales que iluminan los salones de las plantas superiores, siguiendo en ello los modelos góticos del palacio de los Dux y de la casa Pisani. El ejemplo más bello de este tipo de vivienda es el palacio Vendramín Calerghi (1481), obra de P. Lombardo (figura 30). El tipo de Iglesia veneciana cuatrocentista se distigue, sobre todo, por terminar sus fachadas en semicírculos y cuartos de círculo, como en Santa María de los Milagros (figs. 27-29).

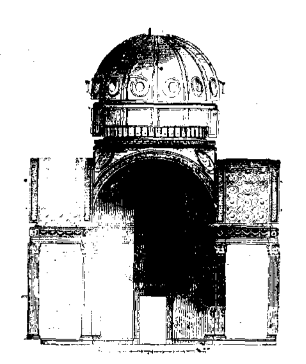
En Nápoles no llega a formarse una escuela tan claramente definida como en Lombardía y Venecia, pero se labra una de las obras más representativas del Renacimiento. Alfonso V *el Magnánimo,* al ocupar el trono de Nápoles, se convierte en uno de los grandes mecenas del Renacimiento. Monarca espléndido, hace decorar el viejo castillo gótico con una portada de mármol (1461-70), que, concebida como una especie de arco de triunfo con victorias en las enjutas, le permite mostrarse en ella cual un emperador romano desfilando en su carro triunfal (fig. 33).

EL «CINQUECENTO»: BRAMANTE Y MIGEL ANGEL.—Al comenzar el siglo XVI Florencia deja de ser la capital artística de Italia, y Roma pasa al primer plano. La Ciudad Eterna no es ya el lugar de peregrinación de los artistas florentinos que van a estudiar las ruinas de la antigüedad, sino la población donde se emprenden las obras más importantes de la época. Elegido Pontífice en los primeros años del siglo, Julio II no duda en ordenar la demolición de la antiquísima basílica de San Pedro, cabeza de la cristiandad, y da comienzo a la ingente mole que hoy admiramos. El es quien llama a su corte a artistas como Rafael y Miguel Angel. A su muerte le sucede León X, tan amigo de las artes como su padre, Lorenzo *el Magnífico,* y fastuoso como un emperador romano.

El arquitecto de Julio II es un hombre del Norte, el urbinense Bramante († 1514). Al terminar el siglo es hombre viejo, frisa en los sesenta años y ha hecho en Lombardía obras como San Sátiro, donde alardea de riqueza decorativa al gusto cuatrocentista (fig. 34). Pero al trasladarse a Roma no son los temas ornamentales los que le interesan. Lo que atrae toda su atención es la grandiosidad de la arquitectura romana, la simplicidad y la armonía de las masas del teatro Marcelo y del Coliseo, lo puramente constructivo. Y el año 1499 labra un pequeño templete, que es algo así como el manifiesto de la nueva etapa renacentista, la del *Cinquecento.* El bello monóptero de San Pietro in Montorio (fig. 40), costeado por los Reyes Católicos, es un descendien-

Figs. 20-22.—Alberti: S. Andrés de Mantua.—Templo Malatestiano, Rímini.



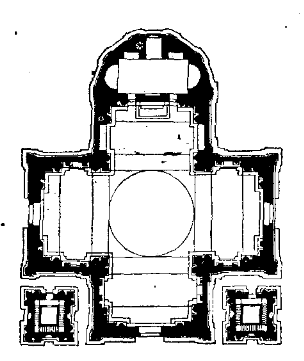
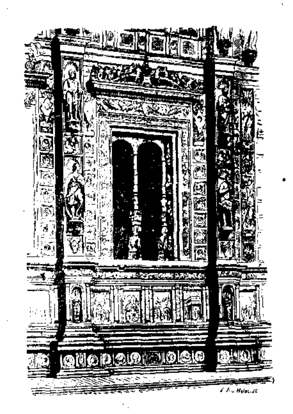
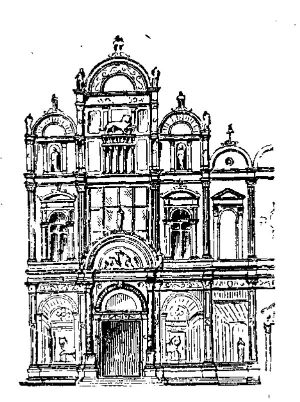
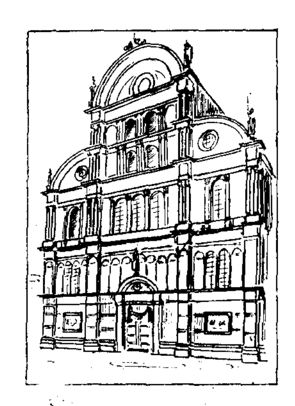


Fig. 23.—G. Sangallo: Santa María delle Carceri, Prato. Figs. 24, 25.—A. Sangallo: S. Blas de Montepluciano. *(Laspeyres.)*

Figs. 26-28.—Cartuja de Pavía.—Iglesia de Venecia.—San Zacarías, Venecia.

te directo de los templos de Vesta y de la Sibila, a los que, como no puede menos de suceder en momento tan culminante del Renacimiento, se corona con una media naranja. Sobre unas gradas descansan las lisas columnas, en su entablamento dórico se dibujan levemente algunos objetos litúrgicos, y en el segundo cuerpo alternan sencillos nichos de dos tipos, ambos igualmente desornamentados.

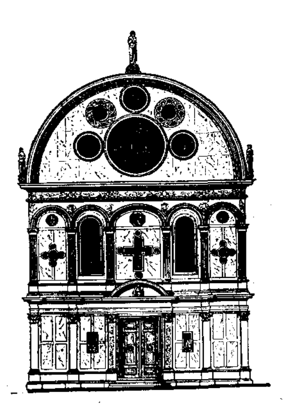
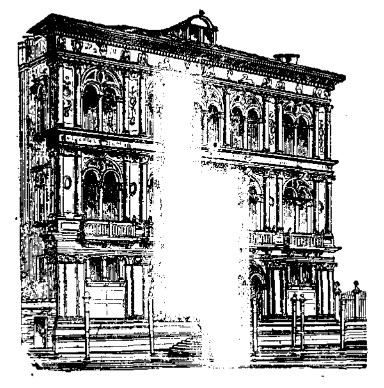
Poco después Julio II le encomienda la obra del nuevo templo de San Pedro. Realmente, no puede existir empresa de mayor responsabilidad para un arquitecto. Bramante, hijo legítimo del Renacimiento, tenía la obsesión de la cúpula, como Brunelleschi en la catedral de Florencia y en la Capilla Pazzi, y Alberti en San Andrés de Mantua. Trabajando en Roma y para Roma, el hermoso interior del Panteón viene a reforzar ese anhelo renacentista con fuerza avasalladora, y él mismo dice que desea hacer cabalgar la bóveda de aquel monumento sobre dos naves abovedadas, como las de la basílica de Constantino. En la alternativa entre el modelo de cruz latina de San Andrés de Mantua o el de la Capilla Pazzi, adopta el de cruz griega, más en consonancia con las proporciones cuadradas de la cúpula (fig. 43). Aunque no definitivamente, la cruz griega triunfa sobre la cruz latina en este momento culminante del Renacimiento. Proyecta cada uno de los brazos terminado en ábside semicircular y con pórtico al exterior. En los ángulos formados por las naves, e inmediatas a la cúpula central, dispone otras cuatro menores, y más al exterior, otras tantas torres de gran altura (fig. 51). En el proyecto de Bramante el tambor de la cúpula central estaba rodeado por una columnata.

Empresa de proporciones gigantescas, las obras avanzan lentamente con arreglo al proyecto de Bramante. Más tarde la obra se encomienda sucesivamente a varios arquitectos, que, como veremos, introducen en aquél novedades esenciales.

A Bramante se deben, además, en Roma, el bello claustro de Santa María de la Paz (fig. 32), de admirable simplicidad, y, sobre todo, el arreglo del Belvedere, en cuyo fondo levanta gigantesca exedra (figuras 35-38).

Entre las obras de su escuela merece recordarse, por adoptar el tipo de cruz griega con cuatro ábsides, como San Pedro, la iglesia de Todi (figuras 41, 42).

Discípulos de Bramante son Rafael de Urbino y Baltasar Peruzzi. Rafael, de quien se tratará más adelante como pintor, dirige la obra de la iglesia de San Pedro durante algún tiempo y es el autor de la Villa Madama y de su propia casa (fig. 46), que no se conserva. A Pe-

Figs. 29, 30.—Los Milagros y palacio Vendramín, Venecia. *(Burckhardt.)*

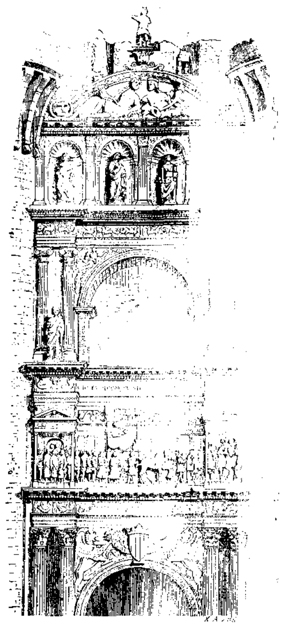
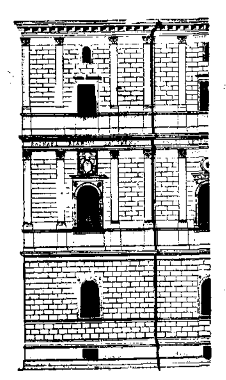
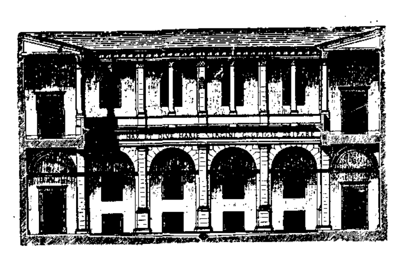
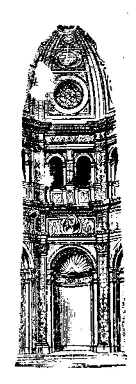
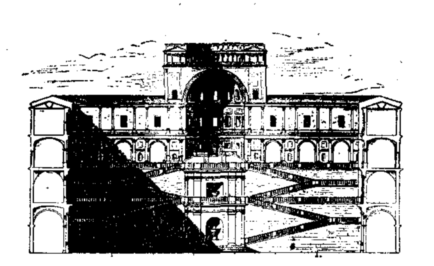
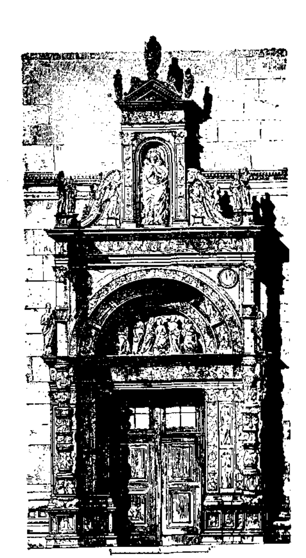


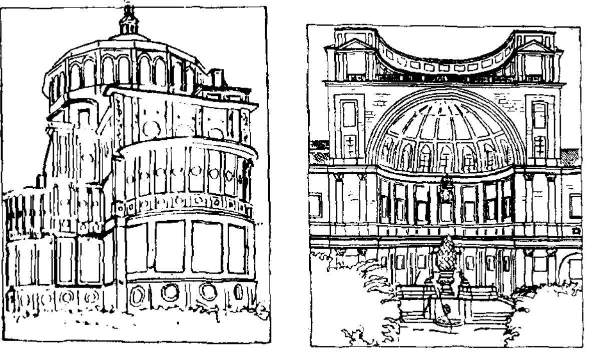
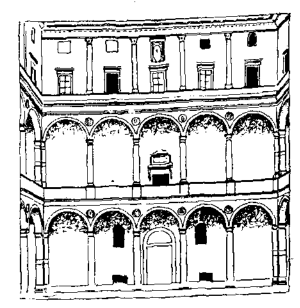
Fig. 33.—Arco de Alfonso V, Nápoles. *(Burckhardt.)*

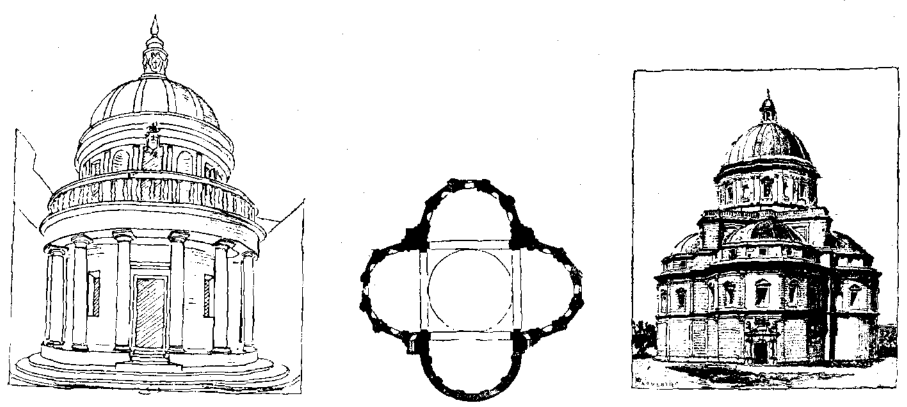
Figs. 31, 32.—Palacio de la Cancillería.—Bramante: Santa María de la Paz. *(Burckhardt.)*

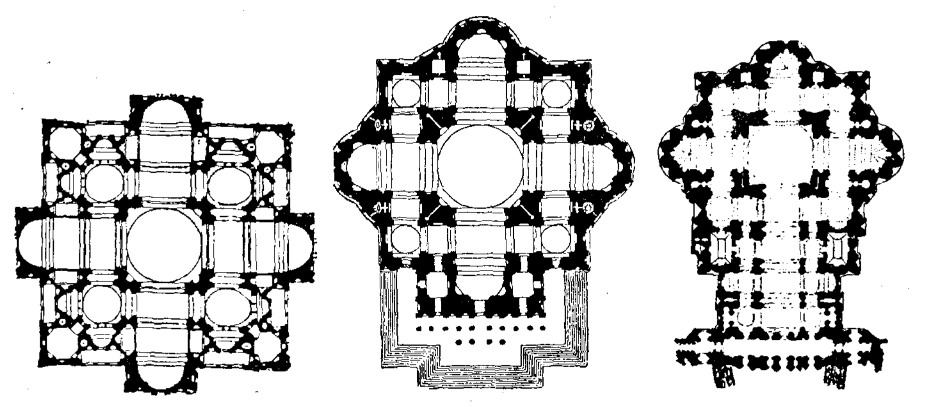
Figs. 34-36.—Bramante: S. Satiro, Milán; Belvedere, Roma *(Burckhardt)*.— Catedral de Como. *(Paravicini.)*

Figs. 37-39.—Bramante: Santa María de las Gracias, Milán; Belvedere, Roma.— Palacio de la Cancillería, Roma.



Figs. 40-42.—Bramante: S. Pietro in Montorio.—Iglesia de Todi. *(Delojo, Lavisse.)*



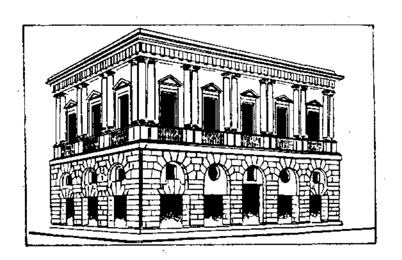
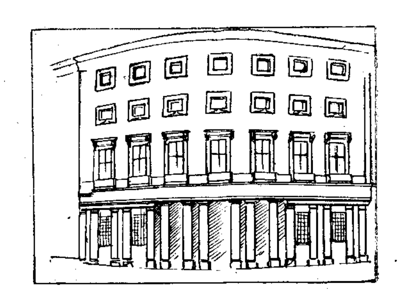
Figs. 43-45.—Plantas de S. Pedro, Roma: de Bramante, Miguel Angel y Maderna. *(Geymüller.)*

ruzzi se debe el palacio Massimo (fig. 47), en cuya fachada las columnas desempeñan importante papel.

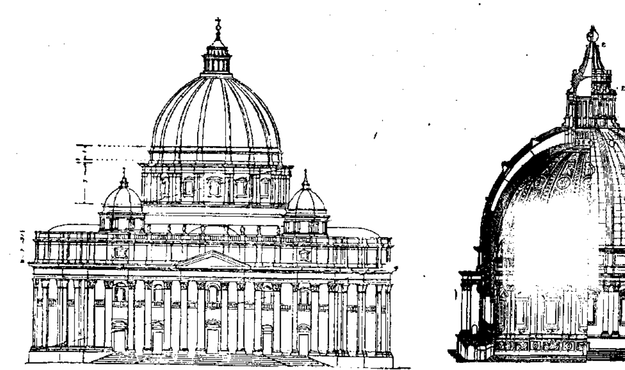
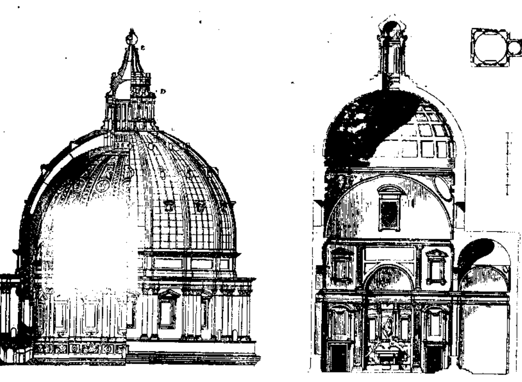
Cuando Paulo II decide, en 1546, encomendar la dirección de las obras de San Pedro a Miguel Angel, éste ha cumplido los setenta. El gran florentino se resiste cuanto puede, pero, al fin, acepta, si bien recabando plena libertad para introducir en el proyecto todas las novedades que estime convenientes. Consisten éstas en la desaparición de tres ingresos laterales con pórticos y de las sacristías, alojadas en las torres, y, sobre todo, en la transformación de la cúpula (figs. 44-48, 49). Educado en la contemplación de la de Brunelleschi, la hace de proporciones mucho más elegantes y la eleva hasta alcanzar los 131 metros. Gracias a él, lo mismo que en Florencia, la cúpula se convierte en el rasgo más característico del perfil de la ciudad. Decora su tambor con columnas pareadas y frontones triangulares y curvilíneos alternados, y a este tema de frontones de dos tipos, juntamente con las hornacinas bramantescas, reduce la decoración de las fachadas exteriores, recorridas por gigantescas pilastras lisas (fig. 53). La influencia de la cúpula miguelangelesca en los arquitectos posteriores será decisiva. Pocas dejan de ser simples variantes en mayor o menor grado de la creación miguelangelesca.

Además de la gran empresa del Vaticano precisa recordarse, dentro de la reducida labor arquitectónica de Miguel Angel, el proyecto de fachada de San Lorenzo (fig. 52), de Florencia; la escalera de la biblioteca Laurenciana (fig. 56), donde es notable el efecto de dinamismo contenido que producen sus elementos constructivos; la capilla Medicea (fig. 50), ambas en Florencia, para la que labra sus famosos sepulcros de que se trata más adelante; la regularización de la plaza del Capitolio (fig. 54), con el palacio de los Conservadores (fig. 55), y la Puerta Pía (fig. 58), de Roma.

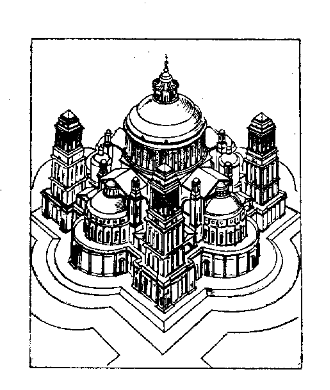
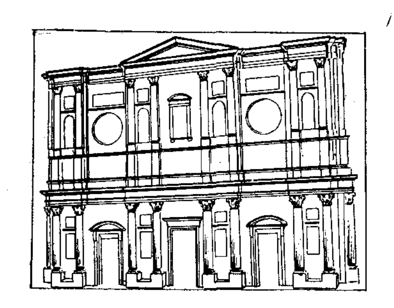
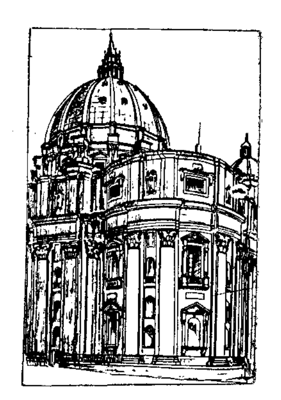
Antonio Sangallo, el Joven.—Sin la genialidad de Miguel Angel, Sangallo, nacido ya en Roma y contemporáneo suyo, deja también huella perdurable en la historia de la arquitectura renacentista. Formado en las normas del arte austero y grandioso de Bramante, es el creador del tipo de palacio cinquecentista. En el palacio Farnesio (1514) (figuras 57, 58, 59), que construye para el futuro Paulo III, renuncia al almohadillado de Brunelleschi, limitando el efecto de claroscuro al encuadramiento de los vanos. Para evitar una excesiva reiteración, cubre las ventanas bajas con simples cornisas horizontales, mientras en la planta principal alterna los frontones curvos con los rectilíneos. La enorme cornisa que corona el edificio es obra de Miguel Angel. La mis-

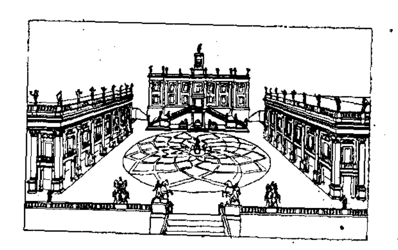
Figs. 46, 47.—Rafael: Su casa.—**Baltasar Peruzzi**: **Palacio** Massimo. *(Delojo.)*

Figs. 48-50.—Miguel Angel: Fachada y cúpula de S. Pedro. Capilla de los Médicis, Florencia. *(Tiersch.)*

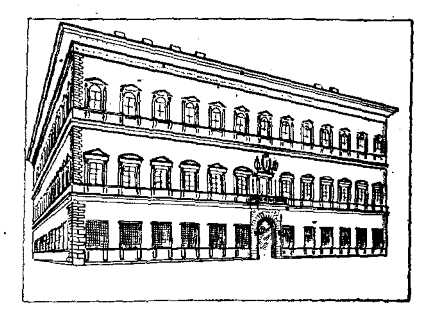




Figs. 51-53.—Bramante: Proyecto para San Pedro.—**Miguel Angel**: **Modelo** para San **Lorenzo**.—Abside y cúpula de San **Pedro.** *(Delojo.)*

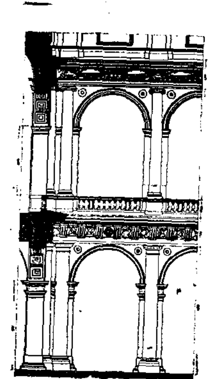


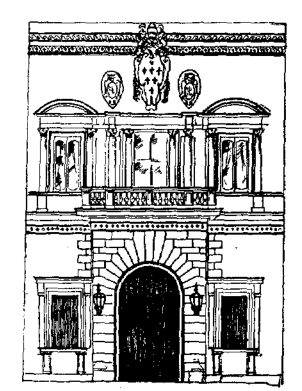
Figs. 54, 55.—Miguel Angel: Plaza del Capitolio y **Palacio de los Conservadores,** Roma. *(Delojo.)*

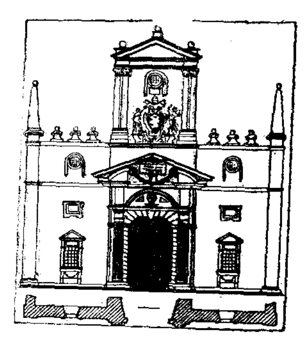




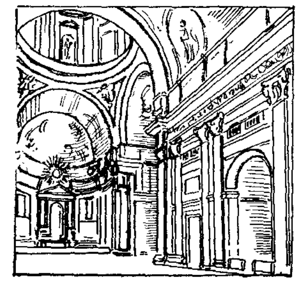
Figs. 56, 57.—Miguel Angel: Escalera laurenciana.—Sangallo: Palacio Farnesio. *(Delojo.)*



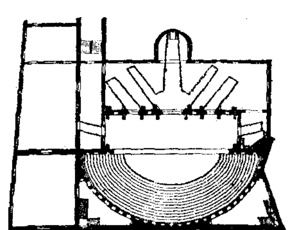




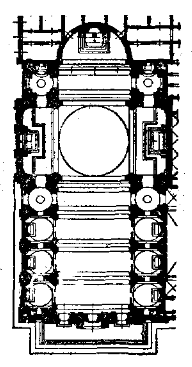
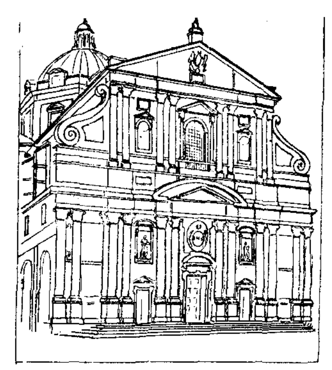
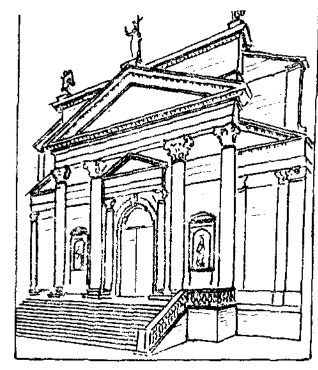
Figs. 58, 59.—Sangallo: Palacio Farnesio, Roma. Fig. **60.**—Miguel Angel: Puerta **Pía,** Roma. *(Delojo.)*



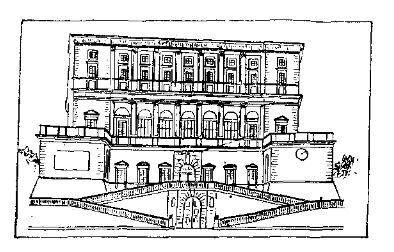
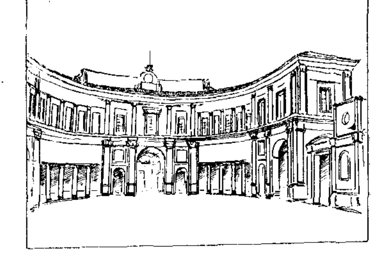
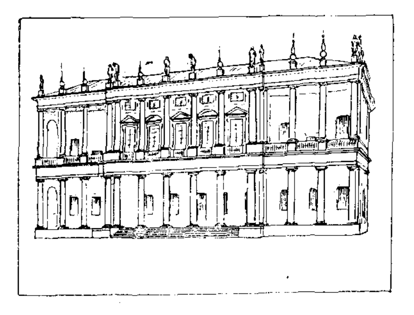
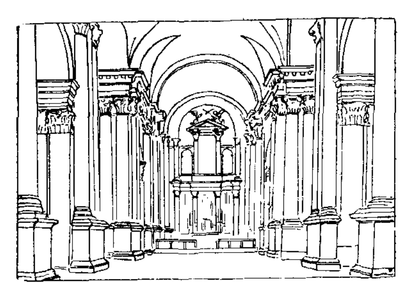




Figs. 61-63.—Vignola: Iglesia de Jesús, Roma.—Palacio de Caprarola. *(Gurlitt.)*

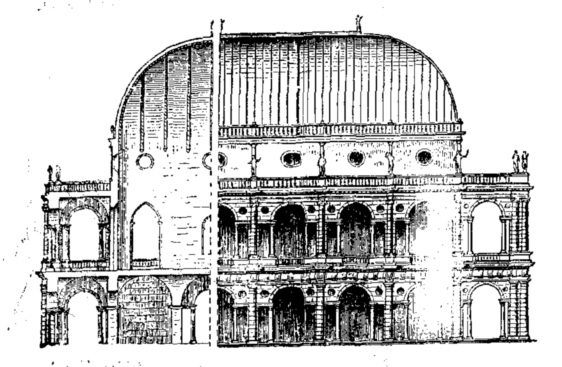
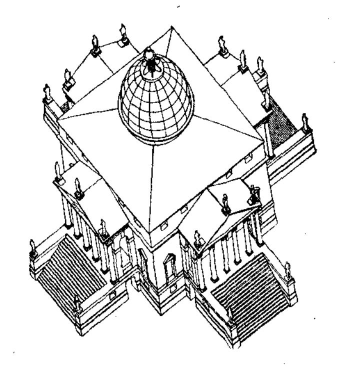




Figs. 64-66.—Vignola: Iglesia de Jesús, Roma.—G. Della Porta: Fachada de la misma. Palladio: El Redentor, Venecia. *(Delojo.)*

Figs. 67, 68.—Vignola: Palacio de Caprarola.—Palladio: Palacio Chiericati. *(Delojo.)*

Figs. 69, 70.—Vignola: Villa Julia.— Palladio: S. Jorge.

ma grandiosa sobriedad típicamente cinquecentista impera en el patio (figura 60), donde, según los modelos clásicos del teatro Marcelo y el Coliseo, se superponen los órdenes y el arco se encuadra en un sistema adintelado. Las grandes familias romanas no se reducen a construir casas monumentales como ésta, sino que labran otras de recreo, como la Villa Farnesina, la Villa Médicis, la Villa Julia, etc.

En Venecia, el principal representante del pleno Renacimiento es J. Sansovino († 1570), quien, a pesar de haberse formado con Bramante, no olvida la riqueza decorativa del siglo anterior, como puede observarse en la librería de San Marcos (1536) (fig. 75) y en la *Loggeta* (figura 77). A él se debe, además, el palacio Correr (fig. 76).

El Bajo Renacimiento: Vignola y Palladio.—Bramante muere en 1514, y Sangallo antes de mediar el siglo, y aunque Miguel Angel vive aún hasta 1564, sus coetáneos hace mucho tiempo que han desaparecido. Además, ya inicia su carrera una nueva generación, que comienza a dar sus frutos poco antes de 1550. Es la que llena la última etapa renacentista, que muchos denominan Bajo Renacimiento. Durante ella la arquitectura pierde ese sentido de la claridad en la composición y esa simplicidad grandiosa que distingue al siglo XVI del cuatrocentismo, y comienza a multiplicar innecesariamente los elementos arquitectónicos. La decoración, en general, sin embargo, no es ni más rica ni más profusa, pero se tiende a subdividir la superficie de la fachada en varios campos independientes y aislados.

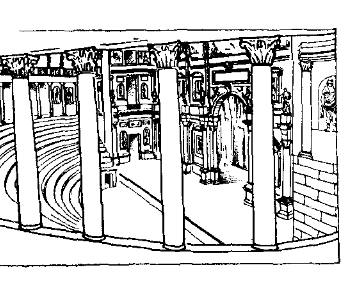
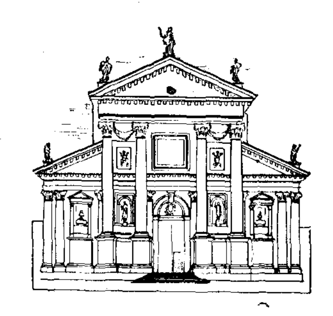
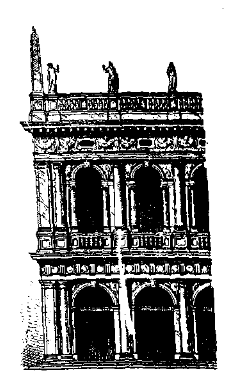
Por otra parte, después de un siglo de construir en el estilo antiguo, los arquitectos italianos creen llegado el momento de sistematizar sus concimientos y experiencias. Sebastián Serlio publica en 1537 su después famosa *Arquitectura*, de que tantas ediciones y traducciones han de hacerse y que tan profunda influencia ha de tener en toda la arquitectura occidental, y grandes teóricos son también, como veremos, los principales arquitectos de esta época.

Vignola († 1573), discípulo de Miguel Angel, es el verdadero creador del primer tipo de iglesia renacentista verdaderamente original. En la de Jesús de Roma (1568), labrada para la recién fundada Compañía, en vez de colocar la cúpula sobre un templo de cruz griega lo hace sobre uno de cruz latina (figs. 61, 64); ahora bien, los brazos del crucero son muy poco profundos y la nave central se ensancha a costa de las laterales, que se reducen a dos filas de capillas bajas, pequeñas y comunicadas entre sí. Muy apropiadas por su recogimiento y oscuridad para la oración, la luz, en cambio, inunda la capilla mayor y el crucero. La escasa altura de las capillas laterales permite disponer so-

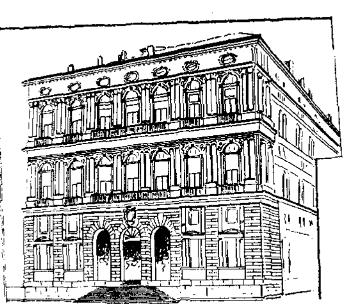
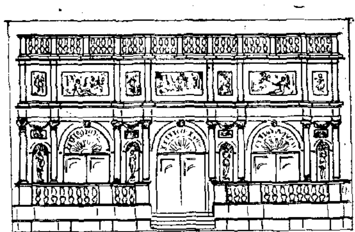
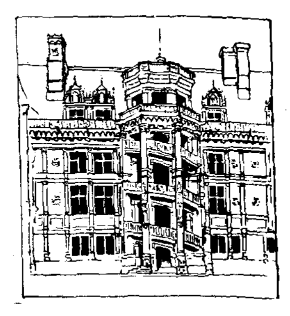
bre ellas unas tribunas, desde las cuales la comunidad puede asistir a los oficios sin ser molestada por los fieles. El Jesús de Roma es el prototipo de la llamada iglesia jesuítica, que tanto se generaliza en el período barroco. Dadas la gran anchura de su nave y la intervención en la obra de San Francisco de Borja, se ha pensado en la posible influencia del tipo de iglesia gótica del Levante español (I. fig. 826). La portada (fig. 65) se debe al discípulo de Vignola, Giacomo della Porta, quien, inspirándose en el viejo modelo de Alberti, la corona con un gran frontón y establece el tránsito entre el cuerpo bajo y el alto por medio de unos grandes mensulones. Obra de Vignola es, además, el palacio de Caprarola, de planta pentagonal y patio circular (figs. 62, 67) y la Villa Julia (fig. 69), de Roma. Los conocimientos adquiridos por Vignola, al medir los monumentos romanos por encargo de la Academia Vitrubiana, sirven de base a su *Trattato degli Ordini,* de tan perdurable influencia en el futuro.

Andrea Palladio († 1580), autor de la obra *I quattro libri dell'Architectura* (1570), deja huella no menos profunda, sobre todo en la arquitectura civil. Discípulo también de Miguel Angel, se establece en Vicenza, su patria, y trabaja principalmente en el norte de Italia. La fachada de la basílica (fig. 71) de aquella población está concebida con sobriedad casi bramantesca, pero su gran novedad consiste en el empleo simultáneo en su fachada de columnas de dos escalas, unas bajo los arcos, y otras que recorren toda la planta y que al contacto de aquéllas resultan mayores de lo que realmente son. En el Teatro Olímpico (figs. 63, 73) resucita el modelo clásico. Sus villas de recreo, a las que dedica uno de los libros de su tratado, semejan verdaderos templos de gran empaque monumental, con grandiosas columnatas, amplios frontones y nobles gradas de acceso. La Villa Capra (fig. 72), de Vicenza, construida para un alto empleado pontificio y conocida por la Rotonda, puede servir de modelo. En sus palacios (fig. 68) se multiplican columnatas y, sobre todo, frontones y áticos para crear grandes efectos monumentales, en que la sensación de reposo, no exenta a veces de amontonamiento, es decisiva en el conjunto. Sus templos más conocidos son los del Redentor y de San Jorge, ambos de Venecia (figuras 66, 70, 74).

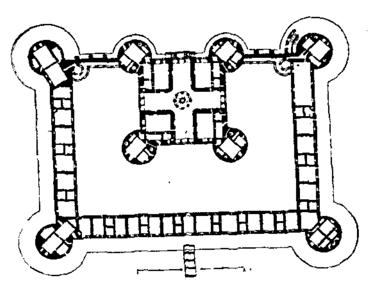
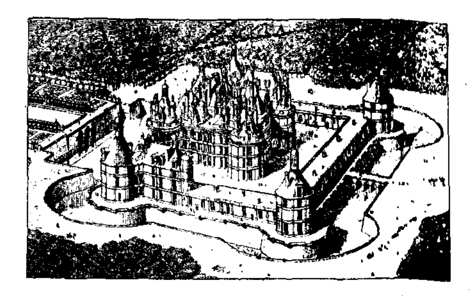
La influencia de Palladio es particularmente intensa en Inglaterra, y a través de ella, en los Estados Unidos, donde perdura casi todo el siglo XIX. Por su simplicidad y reposo de líneas, es también fuente de inspiración de no pocos arquitectos neoclásicos.

Figs. 73-75.—Palladio: Teatro Olímpico, Vicenza; San Jorge, Venecia.—Sansovino: Librería, Venecia.

Figs. 76-78.—Sansovino: Palacio Correr y «Loggetta», Venecia.—Palacio de Blois. *(Delojo.)*

Figs. 79, 80.—Palacio de Chambord. *(Ducerceau.)*

FRANCIA.—La introducción del Renacimiento en Francia aparece ligada con las expediciones reales a Italia en demanda de Nápoles y del Milanesado. Carlos VIII reúne, ya en 1495, un importante núcleo de artistas italianos en el castillo de Amboise, a la cabeza de los cuales figura Fra Giacondo, primer editor de Vitrubio y uno de los arquitectos de San Pedro de Roma, y desde entonces no faltan artistas italianos en la corte francesa, y en Francia pasan sus últimos años algunos tan insignes como Leonardo de Vinci y el tratadista Serlio. La llamada escuela de Fontainebleau, constituida por los artistas italianos y sus discípulos franceses allí reunidos, es el gran centro irradiador del nuevo estilo, bajo Francisco I y Enrique II; pero, pese al decidido favor del monarca y a los hermosos palacios que se construyen, el Renacimiento no alcanza en Francia un desarrollo tan extraordinario como en España.

La arquitectura renacentista francesa es principalmente de carácter civil y, más concretamente, palaciega, como presintiendo el futuro de su gran florecimiento barroco. Los reyes franceses no emprenden, sin embargo, en los primeros tiempos, la construcción del gran palacio de la Monarquía, y se dedican a reformar y ampliar en el nuevo estilo los castillos-palacios del valle del Loira. La gran empresa de este tipo es el ala agregada por Francisco I al castillo de Blois (figs. 78, 82), en la que la gran escalera helicoidal y las cubierta violentamente inclinada, con sus numerosas chimeneas, desempeñan papel de primer orden. El dragón coronado y lanzando llamas por las fauces, emblema de Francisco I, es simple tema ornamental en el centro de los recuadros, sin adquirir el desarrollo extraordinario que concederán a los temas heráldicos los arquitectos castellanos.

Aún más representativo del renacimiento cortesano de Francisco I es el castillo de Chambord (figs. 79, 80), edificio concebido para el lucimiento de una doble escalera helicoidal en el interior y la ostentación de un bosque de chimeneas en el exterior; en realidad, un escenario pensado para la apoteosis de un monarca amigo de cacerías y fiestas. Obra de Pedro Trinqueau, es, como se ha dicho, para Francisco I lo que El Escorial para Felipe II y Versalles para Luis XIV.

Al mediar el siglo se emprende, ya en París, la gran obra del palacio del Louvre. Su arquitecto, Pierre Lescot († 1578) lo traza (1546) con un patio cuadrado del que sólo llega a construir un ángulo, si bien al completarse se sigue, al menos en rasgos generales, su modelo (fig. 84). Es éste de dos plantas corintias, la baja con arcos y la alta con ventanas cubiertas con frontones triangulares y curvos. Sobre ellas carga una tercera más baja, a manera de ático, con empinada cubierta muy

visible exteriormente (fig. 83). Equiparable en mérito a Lescot es su contemporáneo Filiberto de l'Orme († 1570), que construye a cierta distancia del palacio del Louvre el de las Tullerías —en francés *Tuileries*, tejerías— (1564) (fig. 84 II), donde emplea lo que él mismo denomina —pues además de arquitecto práctico es un teórico— el orden francés, cuyos rasgos más característicos son las fajas decoradas que interrumpen el fuste estriado de sus columnas (fig. 85).

Estas dos obras de los dos principales arquitectos renacentistas franceses son el núcleo del Louvre actual. Todavía en el siglo XVI se construye el ala del lado del río de la actual plaza del Carroussel, que llega hasta las Tullerías (fig. 84 III y IV). Bajo Luis XIII y Luis XIV se cierra el patio cuadrado comenzado por Lescot (fig. 84 VI y VII). Napoleón I construye parte de la segunda ala del patio citado (figura 84 IX), y Napoleón III lo completa con varios patios menores (figura 84 X). El palacio de las Tullerías fue destruido durante la revolución de 1871.

A Lescot, en colaboración con el escultor Goujon, se debe la bella Fuente de los Inocentes (fig. 81).

CAPITULO II

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

EL PLATERESCO.—La introducción del Renacimiento en España es una consecuencia natural de nuestras relaciones con Italia. Desde mucho antes de mediar el siglo XV, Alfonso V de Aragón es también rey de Nápoles, y al terminar esa centuria no es sólo Aragón, sino toda España la que recorre Italia a las órdenes del Gran Capitán. Hace mucho tiempo, por otra parte, que los artistas italianos han traído la buena nueva renacentista, y no faltan españoles que han estado en la vecina península. A las obras labradas en el nuevo estilo se les llama «del romano» u «obra a la antigua», para distinguirlas de las ejecutadas en el que hoy denominamos gótico y en el siglo XVI se calificaba de «obra moderna». El Renacimiento arraiga con tal fuerza entre nosotros, que en España se escribe el primer tratado del nuevo estilo arquitectónico impreso fuera de Italia. Lo publica Diego de Sagredo, en Toledo, en 1526, con el nombre de *Medidas del Romano* (figuras 86, 87). Unos cuarenta años más tarde aparece una traducción del célebre libro de Serlio.

El Renacimiento cuatrocentista se difunde en España cuando en Italia toca a su término, es decir, cuando allí se inicia la reacción bramantesca, reacción que no tiene lugar entre nosotros hasta mediados del siglo XVI. El estilo correspondiente al cuatrocentismo italiano, aunque con las naturales diferencias, es el plateresco; el de inspiración bramantesca, el herreriano. El plateresco llena los dos primeros tercios del siglo; el herreriano, el último. La obra en que se crea el segundo es El Escorial, cuya primera piedra se pone en 1563.

El plateresco, al parecer, debe su nombre al analista de Sevilla, del siglo XVII, Ortiz de Zúñiga, quien, al elogiar la primorosa decoración de un monumento de ese estilo, la califica de «fantasía plate-

resca». Distínguese por su extraordinaria riqueza decorativa, y, en realidad, buena parte de nuestros arquitectos de este período son más bien grandes decoradores que propiamente arquitectos. Como en la escuela lombarda, cubren las fachadas temas decorativos que en Toscana se reducen a puertas, retablos y sepulcros. Candelabros, subientes, festones, seres fantásticos o bichas, como suelen denominarse las figuras monstruosas (fig. 88) y, en suma, todo el caprichoso repertorio del grotesco, se emplean con profusión extraordinaria y, a medida que avanzan los años, con dramatismo creciente. Algún elemento, como la columna abalaustrada (figs. 87-89), adquiere tan temprana y rápida difusión, que llega a convertirse en uno de los temas característicos del plateresco. Es lo que Sagredo denomina columna monstruosa, cuyo fuste consta de una parte superior terminada en su base en forma bulbosa y revestida de hojas, que por su semejanza con la flor del granado se llama balaustre —del latín *balaustium*, granado—; de partes rehundidas o estranguladas —degolladuras o retraimientos, según Sagredo—, vasos y cajas o cuerpos cilíndricos superpuestos. Elementos decorativos que se emplean también con particular insistencia, son los medallones con bustos o cabezas, especialmente en enjutas, basamentos, entablamentos y entrepaños. País donde el gótico tiene raíces tan profundas, es frecuente, hasta muy avanzado el siglo, que mientras el exterior del edificio se engalana con todo el repertorio renacentista, en el interior continúan empleándose las bóvedas de crucería.

Como es natural, el estilo plateresco no permanece estacionario en sus sesenta años largos de vida, y, aunque no siempre sea fácil fijar con precisión el cambio del estilo, hacia el año 1530 suelen advertise ya las novedades delatoras de su segunda etapa. Durante el primer período la decoración es más plana, más menuda, menos movida, y los temas animales y humanos también menos frecuentes. Con posterioridad a 1530 esa decoración se proyecta más, su escala aumenta, se nos muestra dotada de un mayor dramatismo, y los elementos fundamentales de la composición arquitectónica se destacan más intensamente.

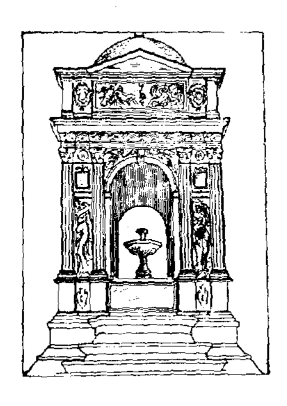
MONUMENTOS IMPORTADOS.—Aunque no sean los monumentos más antiguos del estilo, conviene recordar, en primer lugar, un grupo de obras importadas de Italia, total o parcialmente, que demuestran el entusiasmo con que la nobleza española acoge el nuevo estilo. Una de las más típicas es el patio del castillo de la Calahorra (fig. 94), construido al pie de Sierra Nevada, cerca de Guadix, por el marqués de Cenete, quien no sólo trae de Italia un crecido número de elementos decorativos ya labrados, sino que hace venir al conocido decorador genovés

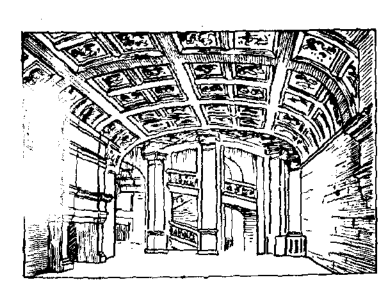
Miguel Carlone en 1509. Labrados en Italia, las familias de marmolistas de Carrara, de los Aprile, los Gazzini y los Carona, envían también a la Península, hacia 1520, toda una serie de grandes sepulcros riquísimamente decorados, entre los que merecen recordarse los de los Ribera, el de los marqueses de Ayamonte y el del obispo Ruiz en San Juan de Toledo (figs. 243, 257). El de don Ramón de Cardona, en Bellpuig (Lérida), es obra de G. de Nola (lám. 52).

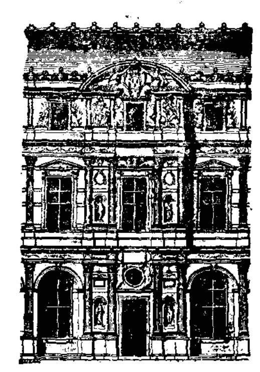
TOLEDO: LORENZO VÁZQUEZ, GUMIEL Y COVARRUBIAS.—La personalidad más destacada que aparece a la cabeza de la escuela toledana, y aun de todo el Renacimiento español, es Lorenzo Vázquez de Segovia, el arquitecto de los Mendoza, que emplea el estilo brunelleschiano poco antes de terminar el siglo. En la fachada del Colegio de Santa Cruz (1491) (figuras 90, 95), fundado por el Gran Cardenal, y en el palacio de Cogolludo (fig. 91), introduce, con las formas renancentistas, el almohadillado florentino, que tomará desde entonces carta de naturaleza en el Renacimiento castellano. En el patio del convento de la Piedad (fig. 92), de Guadalajara, hoy Instituto, crea uno de los prototipos de la hermosísima serie de patios renacentistas toledanos. Es de galerías arquitrabadas sobre columnas con grandes zapatas y cornisas con canecillos.

A esta primera etapa del plateresco correponde la actividad de Pedro Gumiel, el arquitecto del cardenal Cisneros. De personalidad mal conocida y formado en la tradición toledana, ofrece una versión morisca de esta primera etapa del plateresco. Sus cubiertas son lujosos artesonados mudéjares y las decoraciones de yeso o estuco. Obra suya de gran riqueza extraordinaria es la Sala Capitular de la catedral de Toledo (1504) (fig. 97). A él se deben, además, el Paraninfo de la Universidad de Alcalá (fig. 96) y el patio de San Juan de la Penitencia (figura 98), fundaciones ambas del cardenal Cisneros. Otro de los introductores de la decoración cuatrocentista en Castilla es Vasco de la Zarza († 1524), autor, en la catedral de Avila, del sepulcro del *Tostado* (fig. 222, lám. 53) y de la restante decoración de la girola.

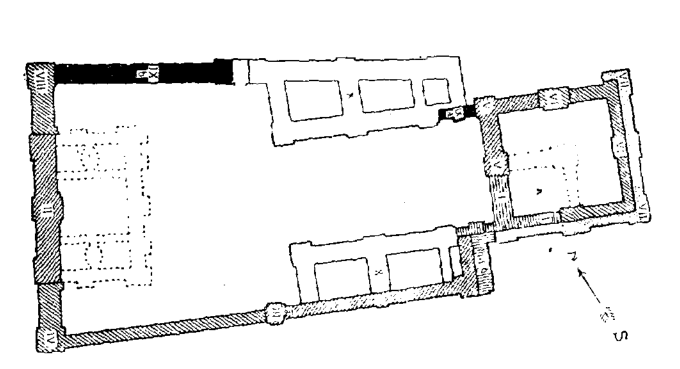
Después de estos maestros introductores del Renacimiento en Castilla la Nueva, la gran figura que llena el segundo tercio del siglo es el toledano Alonso de Covarrubias († 1570), que se nos presenta como el continuador de Alonso Vázquez. Así, en los dos patios hermanos del Hospital de Santa Cruz, de Toledo (1524), y del Palacio Arzobispal, de Alcalá (figs. 100, 105), nos ofrece dos hermosísimas escaleras de gran aparato, donde el almohadillado de Vázquez gana en riqueza e importancia. El gran desarrollo de las escaleras es uno de los rasgos que distinguen a nuestra arquitectura renacentista de la italiana. De medio

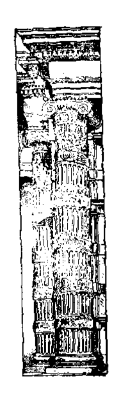




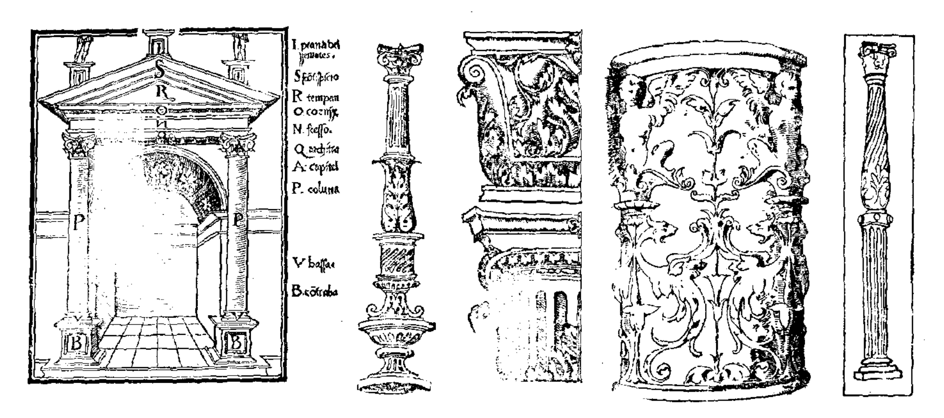


Figs. 81-83.—Lescot y Goujon: Fuente de los Inocentes.—Palacio de Blois.—Lescot: Louvre. *(Delojo, Hartmann.)*

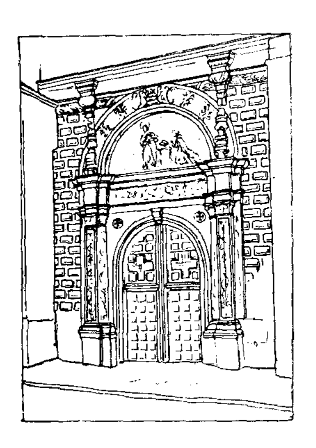


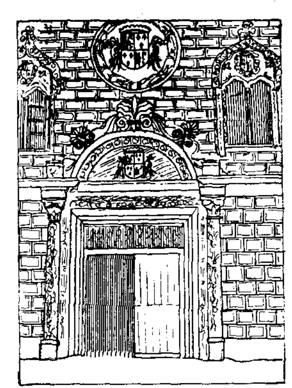


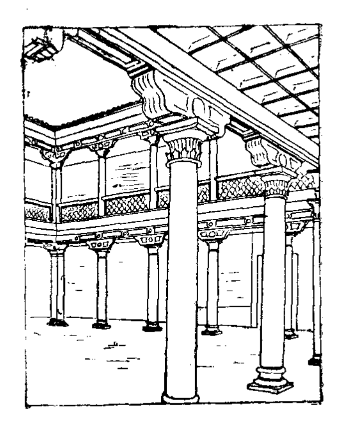
Figs. 84, 85.—Palacio del Louvre. I. III-VIII, siglos XVI y XVII. II, Tullerías; IX, X, Epoca de Napoleón. F. de l'Orme: Columna. *(Nauke.)*



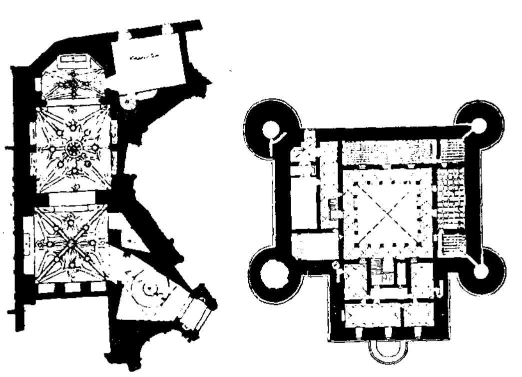
Figs. 86, 87.—Sagredo: Portada, columna abalaustrada y capiteles.
Figs. 88, 89.—Grutesco con bichas.—Columna abalaustrada.

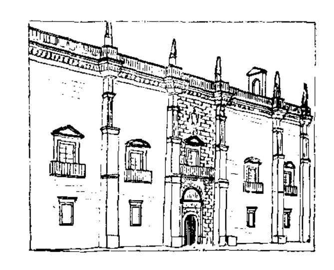


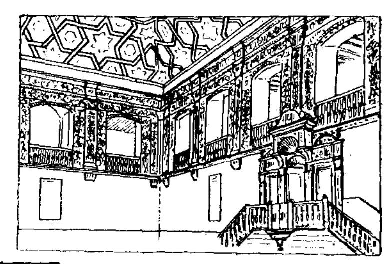




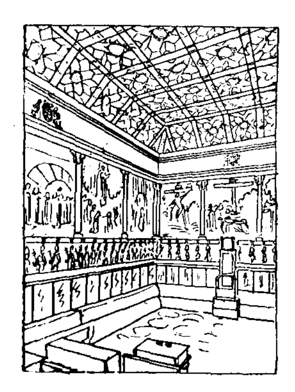
Figs. 90-92.—Lorenzo Vázquez: Colegio de Santa Cruz, Valladolid.—Palacio de Cogolludo.—Convento de la Piedad, Guadalajara. *(Delojo.)*

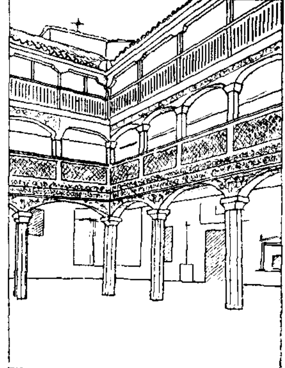


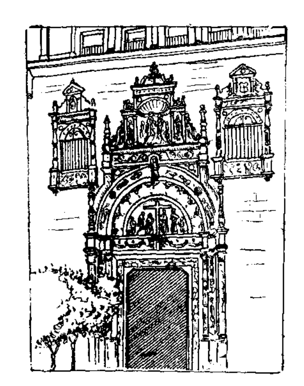




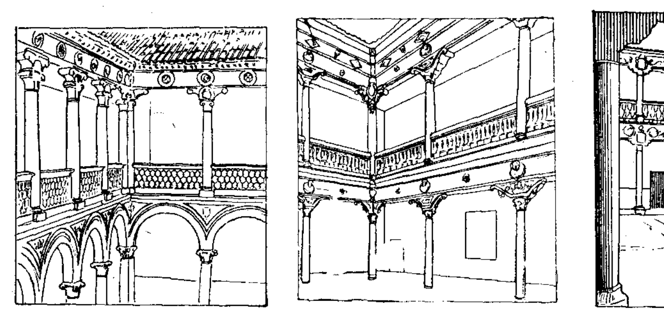
Figs. 93, 94.—Capilla de los Reyes Nuevos, Toledo.—Castillo de la Calahorra. *(Lampérez.)* Figs. 95, 96.—Vázquez: Colegio de Santa Cruz, Valladolid.—Gumiel: Paraninfo, Alcalá. *(Delojo.)*



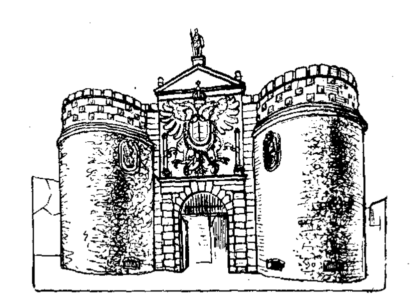


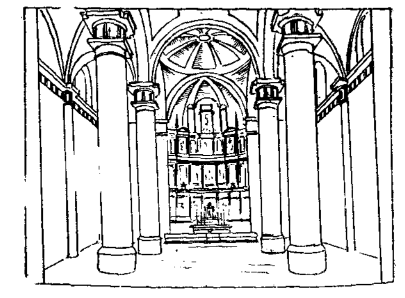


Figs. 97-99.—Gumiel: Sala Capitular y San Juan de la Penitencia.—Santa Cruz,

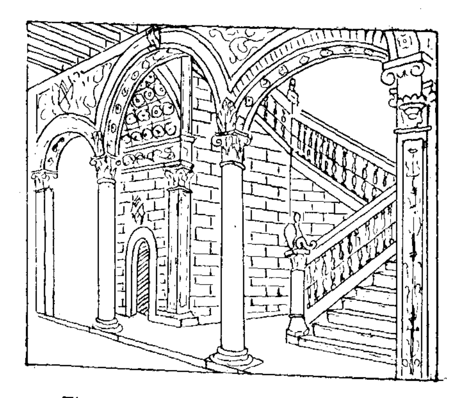


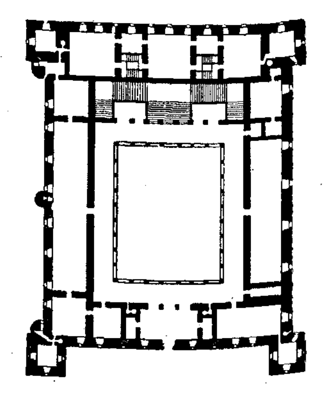
Figs. 100-102.—Palacio arzobispal, Alcalá.—Casas de Lozoya, Segovia, y de Polentinos, Avila. *(Delojo.)*





Figs. 103, 104.—Covarrubias: Puerta de **Bisagra** e iglesia de Getafe. *(Delojo.)*





Figs. 105, 106.—Covarrubias: Hospital de **Santa Cruz** y Alcázar de Toledo.

punto las arquerías de las dos plantas dei patio toledano, en la segunda del de Alcalá, adopta las zapatas y el sistema adintelado de su maestro.

Después de esta etapa de gran riqueza ornamental, de que son también buenos ejemplos la portada de San Clemente (1534) y la capilla de los Reyes Nuevos, cubierta con bóveda de crucería (fig. 93), al encargarse de la fachada principal del Alcázar (figs. 106-108) parece iniciar un estilo más sobrio. Comprendida entre los dos torreones de las esquinas, aunque conserva el almohadillado en la galería alta, en el cuerpo principal reduce la decoración al encuadramiento de las ventanas, y la de la puerta misma es sumamente sobria. Un paso más en el mismo sentido representan la Puerta de Bisagra (1559) (fig. 103), y la iglesia de Getafe (fig. 104).

Aunque de autor desconocido, deben recordarse en la bella serie de patios renacentistas de escuela toledana los del monasterio de Lupiana y de San Pedro Mártir, de Toledo (figs. 109, 110). La figura 111 reproduce un ejemplo de portada de frontón curvo —frontispicio de vuelta redonda, lo llamaría Sagredo— muy repetido en la ciudad, y la 99 la rica portada del Hospital de Santa Cruz, aún con no pocos resabios góticos.

La creación segoviana más importante de esta segunda etapa renacentista es el tipo de casa con patio adintelado sobre columnas con zapatas, cuyas galerías sólo suelen ocupar tres de los lados. En algún caso el muro del cuarto lado presenta decoración esgrafiada de viejo abolengo en la ciudad. Los ejemplares más importantes son las casas del marqués del Arco y del marqués de Lozoya (1563) (fig. 101). En Avila debe recordarse la de Polentinos, actual Academia Militar, de patio adintelado (fig. 102).

SALAMANCA: ALAVA Y HONTAÑÓN. LEÓN. BURGOS.—En ninguna población de la Península tiene el estilo plateresco acogida tan entusiasta como en la vieja ciudad universitaria. Salamanca es la ciudad plateresca por excelencia, tanto por el número de sus monumentos como por la exquisita finura de su decoración, debida en gran parte a la excelente calidad de su piedra, ligeramente rosada.

El Renacimiento se inicia en algunas casas concebidas todavía en gótico, como la de las Conchas (1512) (figs. 112, 113), donde la decoración del romano enriquece el dintel de las puertas o los antepechos de las ventanas. Por desgracia, ignoramos el nombre del principal maestro de este momento. Sin su importancia, a esta etapa pertenece, entre otras, la casa del médico Abarca.

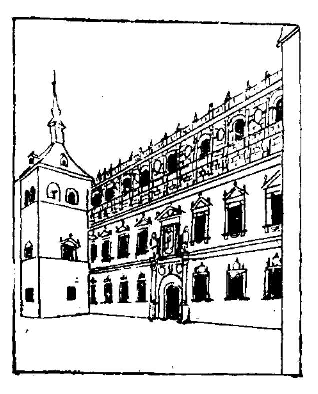
El arquitecto de nombre conocido que trabaja ya en esos años y llena todo el primer tercio del siglo es Juan de Alava († 1537). Recibida probablemente su primera formación en el gótico, tal vez con Juan Gil de Hontañón, alarga y emplea a veces los elementos arquitectónicos renacentistas con un sentido de las proporciones aún gótico. Como es natural todavía en estos años, su decoración está concebida muy en plano y los elementos se proyectan poco. En la portada de San Esteban (1524) (fig. 114), obra de madurez del artista, aparecen bien de manifiesto esos caracteres.

De estos mismos años es la bellísima portada de la Universidad (lámina 1). No obstante ser una de las obras maestras de la arquitectura plateresca, ignoramos el nombre de su autor. Limitada por dos pilastras que terminan a la altura de las impostas, la decoración se distribuye en varias calles y cuerpos, en los que la escala aumenta con la altura. Sobre el fondo de grutescos de admirable finura de ejecución se recortan medallones con los retratos de los Reyes Católicos, bustos y estatuas de héroes y deidades paganas, y tal vez símbolos de las disciplinas universitarias.

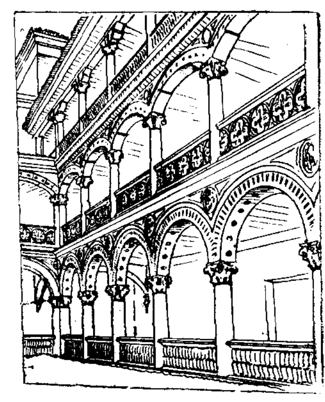
La Casa de las Muertes, de hacia 1515, es, por su calidad, digna del autor de la Universidad (fig. 119).

A esta etapa se debe la formación de un tipo de portada muy característico de la escuela, que se distingue porque los soportes que encuadran el vano quedan suspendidos antes de descender hasta tierra. Algunas, como las de la casa de los Maldonado y la del convento de las Dueñas, recuerdan mucho el estilo de Juan de Alava (figuras 115, 118).

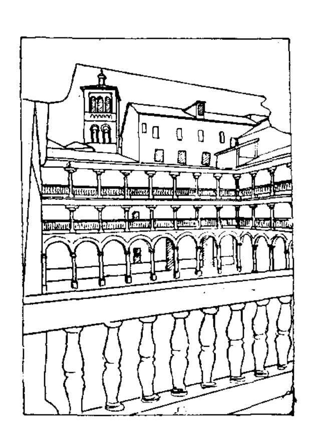
Rodrigo Gil de Hontañón († 1577), hijo del arquitecto Juan Gil de Hontañón y que sucede a Juan de Alava en la maestría mayor de la catedral, es la gran figura de la escuela durante el segundo tercio del siglo. Pocos arquitectos trazan y dirigen tantas obras como él. Su labor, lejos de limitarse a la región salmantina, se extiende por toda Castilla la Vieja y deja en la Nueva un monumento tan importante como la Universidad de Alcalá (1549) (fig. 125). Su fachada es de composición clara y grandiosa. Corónala galería corrida como la del Alcázar de Toledo, y su gran calle central remata en frontón, bajo el cual campean en la gran escala acostumbrada en Castilla las armas imperiales, que con los dos grandes ventanales constituyen uno de los principales elementos del conjunto. Todo lo demás es secundario y aparece totalmente subordinado a estos grandes temas principales. La menuda y abundante decoración de Alava ha desaparecido, el paramento liso del muro luce con fuerza y las mismas columnas casi han per-

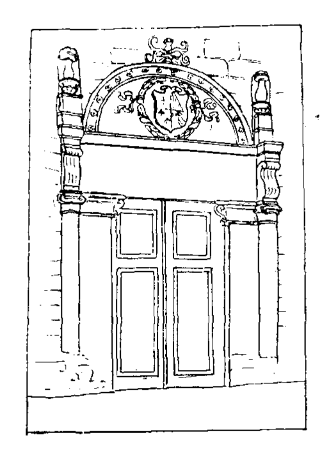


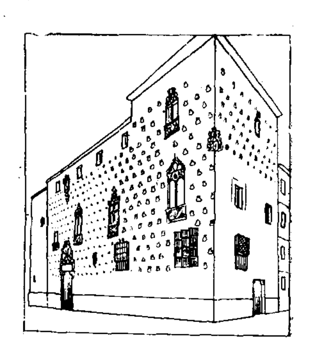




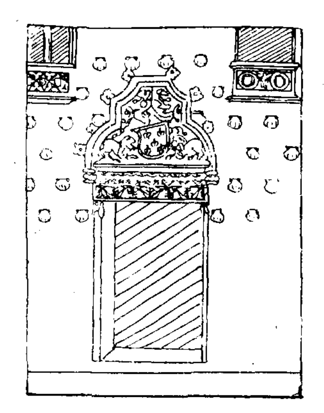
Figs. 107, 108.—Covarrubias: Alcázar de Toledo. Fig. 109.—Monasterio de Lupiana. *(Delojo.)*

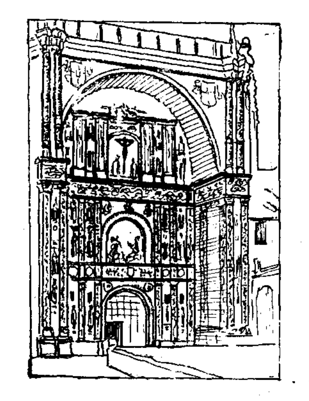


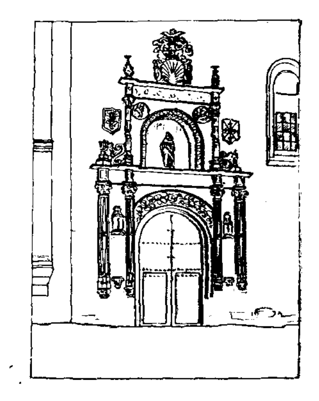




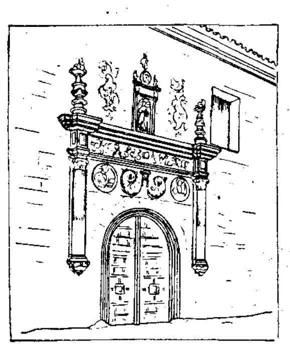
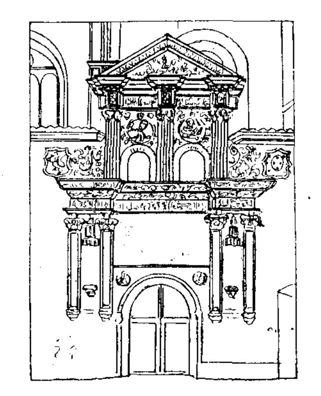
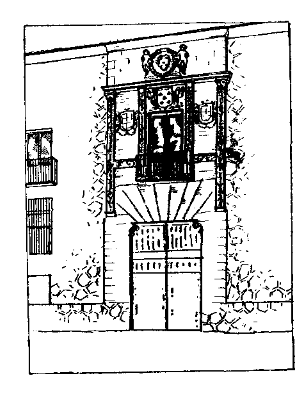
Figs. 110-112.—San Pedro Mártir y casa de Toledo.—Casa de las Conchas, Salamanca. *(Delojo.)*



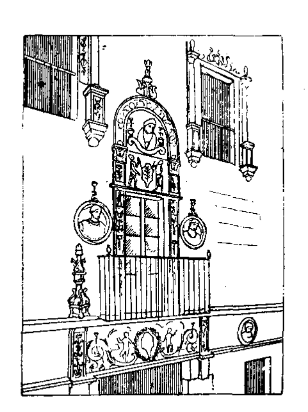
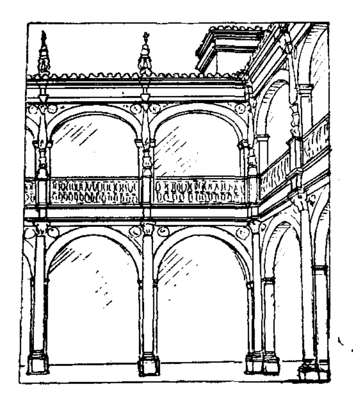
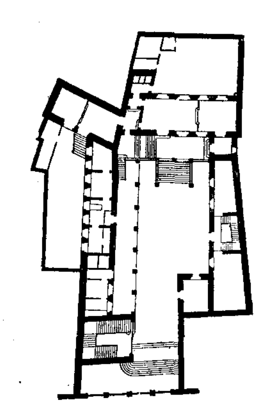




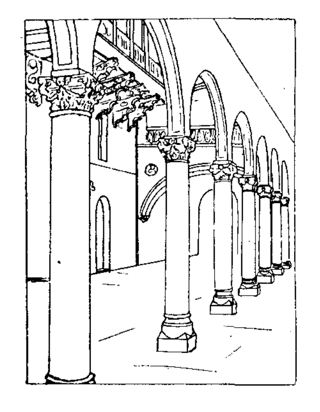
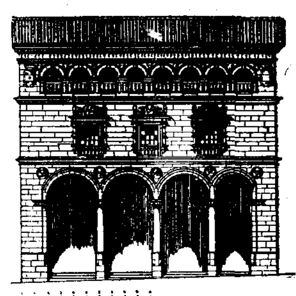
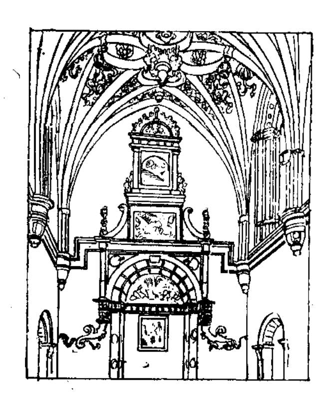
Figs. 113-115.—Casa de las Conchas, San Esteban y Las Dueñas, Salamanca. *(Delojo.)*

Figs. 116-118.—Conventos de Corpus Christi, del Espíritu Santo y casa de los Maldonado, Salamanca. *(Delojo.)*

Figs. 119-121.—Casa de las Muertes, patio de los Irlandeses y casa de Fonseca, Salamanca. *(Delojo, Camón.)*

Figs. 122, 123.—Casa de Fonseca Salamanca. Fig. 124.—Juan de Badajoz: Sacristía de S. Marcos, León. *(Delojo.)*

dido totalmente su carácter monstruoso. A este mismo arquitecto se debe la casa de los Guzmanes, de León.

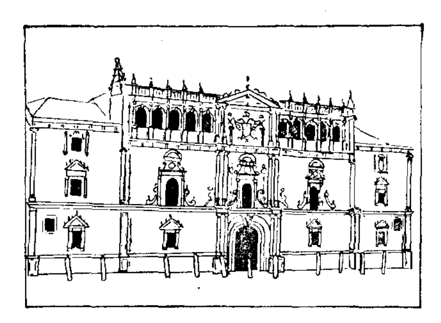
Obra conjunta suya y de fray Martín de Santiago se considera el palacio de Monterrey (1539) (fig. 126), del que sólo llega a construirse una de sus fachadas. Las galerías corridas, y las riquísimas cresterías caladas que coronan tanto sus dos torreones como los muros por ellos flanqueados, son de las creaciones más afortunadas del Renacimiento salmantino.

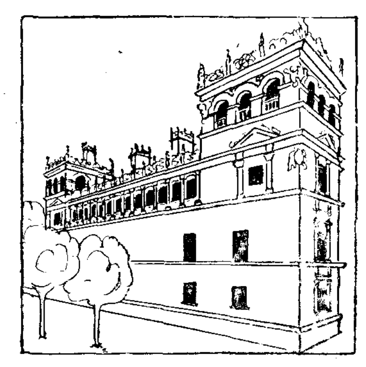
Deficientemente conocido, Pedro de Ibarra († 1570) es, sin embargo, un contemporáneo de Hontañón, de gran valía, a quien se atribuye el patio del Colegio de los Irlandeses (fig. 120), sin duda el de más bellas proporciones de Salamanca. Sus arcos, en lugar de cabalgar directamente sobre las columnas, como en los de Covarrubias, siguen ya el sistema romano de la columna adosada al pilar. Ibarra, en unión de otros arquitectos, interviene además en la casa de Fonseca o de la Salina (figs. 121-123), con fachada de amplias galerías que le prestan cierto aire de edificio público, y patio de forma irregular, con curiosa galería volada sobre enormes y ricos mensulones.

El plateresco produce en León obras tan ricas e importantes como el convento de San Marcos —la sacristía es obra de Juan de Badajoz (1549) (fig. 124)— y en Extremadura una bella serie de casas, entre las que destaca en Cáceres la de los Golfines.

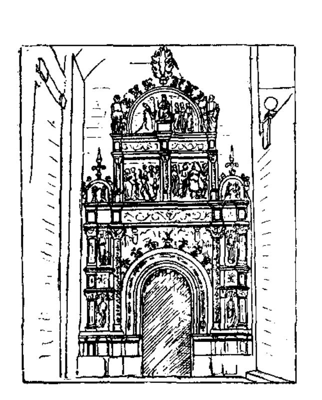
En Burgos, el último miembro de la familia de los Colonia, Francisco, inicia el estilo en la Puerta de la Pellejería (1516) (fig. 127) de la catedral. El arquitecto de mayor personalidad es Juan de Vallejo, que sucede en la gran empresa de la reconstrucción del cimborrio de la catedral, hundido en 1539, a Felipe de Borgoña o Vigarni, de quien se tratará más adelante como escultor. A Vallejo se ha atribuido la portada de San Cosme, la iglesia donde reposan sus restos.

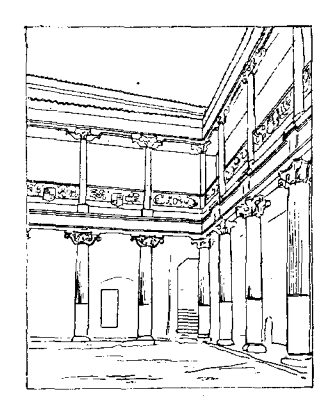
Entre los monumentos civiles sobresalen la casa de Miranda (figura 128), de patio adintelado, con especie de zapatas, formadas por capiteles y ménsulas a los lados, y la de Angulo (fig. 130). La del Cubo (figura 129) se distingue, en cambio, por el movimiento de sus temas decorativos. De estilo burgalés muy discutido, hasta el punto de pensarse también en algún maestro toledano, es el hermoso palacio de Peñaranda de Duero. La menuda labor de su portada (fig. 131), de finura admirable, sitúa el monumento en la misma etapa de Francisco de Colonia. Conserva uno de los salones más bellos de nuestro Renacimiento, con rica chimenea, tribuna de músicos cerrada por tracería aún gótica, y lujoso artesonado.

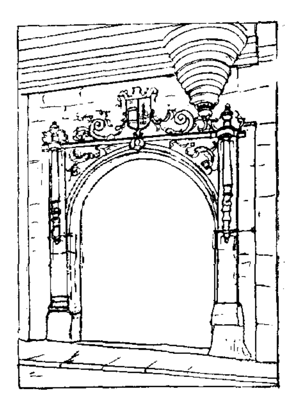




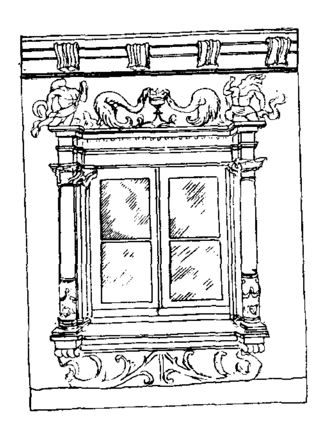
Figs. 125, 126.—Hontañón: Universidad de Alcalá.—Palacio de Monterrey, Salamanca.

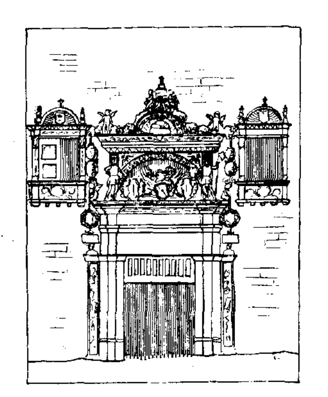


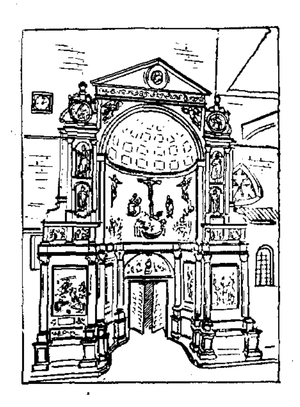




Figs. 127-129.—F. de Colonia: Puerta de la Pellejería.—Casas de Miranda y del Cubo, Burgos. *(Delojo.)*







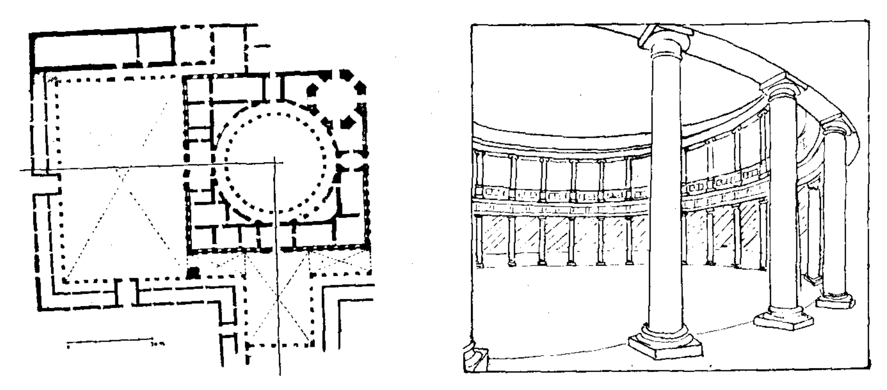
Figs. 130-132.—Casa de Angulo, Burgos.—Palacio de Peñaranda de Duero.—Iglesia de Viana. *(Delojo.)*

En la vecina Navarra, la grandiosa portada de la iglesia de Viana (1549) (fig. 132), con enorme hornacina ante la puerta principal, es una de las creaciones españolas más monumentales de la época. Es, al parecer, obra de Juan de Goyaz.

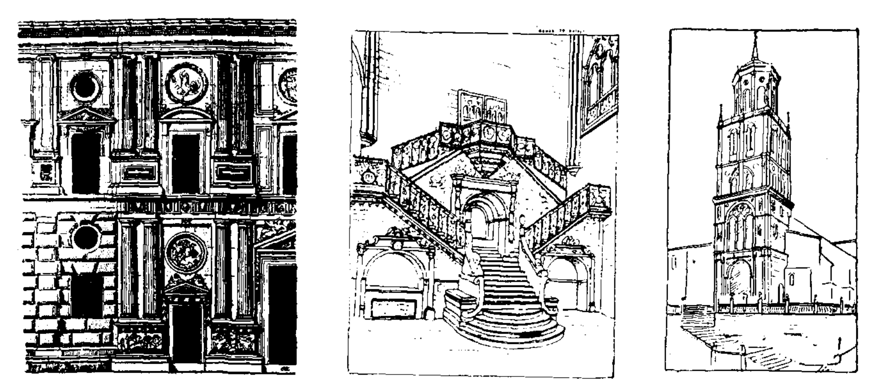
GRANADA Y JAÉN: MACHUCA, SILOE Y VANDELVIRA.—Las catedrales y el gran número de templos que precisa construir en el recién conquistado reino nazarí, atraen a varios arquitectos que no tardan en convertir su capital en el centro de mayor actividad arquitectónica de Andalucía. Sus dos figuras principales son Machuca y Siloe.

Pedro Machuca († 1572) es un toledano que ha estado largos años en Italia. En 1530 se le encomienda el palacio de Carlos V (figs. 133, 134), en el que se desentiende de las exuberancias decorativas platerescas, entonces en pleno apogeo, y traza con gran originalidad un patio circular adintelado, de sobriedad bramantesca, cuya encanto reside en las bellas proporciones de las columnas y el entablamento, y en el claroscuro que prestan a sus galerías algunas hornacinas. En sus fachadas (figura 135), de gran monumentalidad, almohadilladas en su planta baja, y con balcones encuadrados por pilastras en la alta, dispone dos portadas con relieves que celebran, en el lenguaje de la fábula antigua, las victorias del César. Inconcluso el palacio, los planos conservados muestran los dos grandes patios con pórticos que se proyectaron ante sus fachadas.

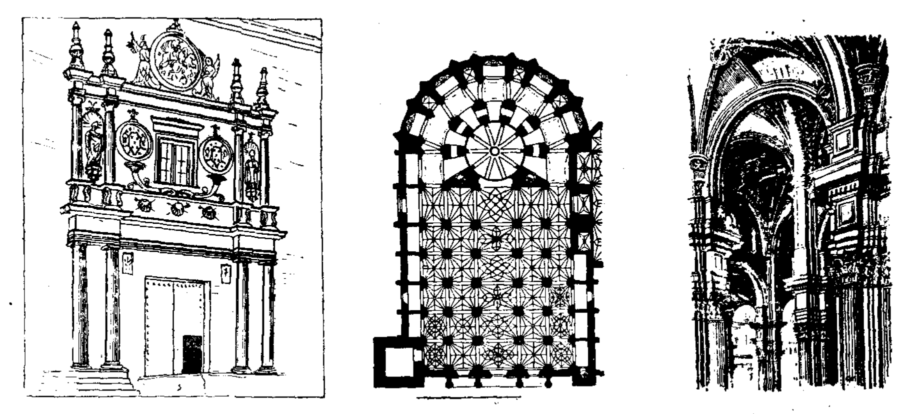
Este episodio bramantesco de Machuca apenas tiene eco. El fundador de la escuela es el burgalés Diego Siloe († 1563), hijo del escultor Gil Siloe, que también ha estado en Italia, donde se conserva alguna obra suya. En la catedral de Burgos labra la Escalera Dorada (figura 136), en el pueblo de Santa María del Campo una esbelta torre (fig. 137), y en Salamanca se le atribuye la portada del Colegio de los Irlandeses (fig. 138). Pero lo que le hace famoso es la catedral de Granada, que se le encomienda en 1528, cuando ya ha construido sus cimientos Enrique Egas, inspirándose muy de cerca en la de Toledo (fig. 139). Deseoso de respetar las elevadas proporciones de aquel proyecto de templo gótico, pero considerando indispensable el empleo de la columna clásica, labra unos pilares con medias columnas en los frentes, dispone sobre ellos un trozo de entablamento a guisa de capitel (figs. 140, 143), según la transformación del modelo de Brunelleschi en la catedral de Pienza, e inspirándose en la Mezquita de Córdoba, labra encima un segundo soporte, duplicando así la altura. Obsesionado, además, como buen renacentista, por la media naranja, convierte la capilla mayor semipoligonal (fig. 144) en circular, para lo que



Figs. 133, 134.—Machuca: Palacio de Carlos V, Granada.



Figs. 135-137.—Palacio de Carlos V, Granada.—Siloe: Escalera Dorada, Burgos.—Torre de Santa María del Campo. *(Delojo.)*



Figs. 138-140.—Siloe: Colegio de los Irlandeses, Salamanca.—Catedral de Granada. *(Delojo, Dehio.)*

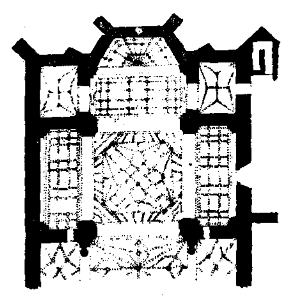
sacrifica la primera nave de la girola. Pensada para capilla funeria, los enterramientos irían sobre los primeros arcos. A ejemplo de la catedral primada, y por las mismas razones, las capillas son alternativamente grandes y pequeñas. Aplicado a templo de una sola nave, aunque ejecutado por Vandelvira, repite el mismo tipo de capilla circular en el Salvador, de Ubeda, algo anterior a 1540 (figs. 152, 153).

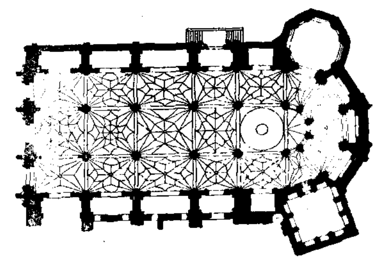
Siloe ejecuta o intervine en otras muchas obras, entre las que destaca la iglesia de San Jerónimo (fig. 141), panteón familiar del Gran Capitán. Pero lo más trascendente de su labor es la importancia de la catedral granadina como prototipo de templos posteriores renacentistas, en los que se renuncia, sin embargo, a su solución de la capilla mayor. La catedral de Málaga, hecha probablemente por su traza, se distingue por la elegancia de sus pilares y sus bellos efectos de perspectiva (figs. 145, 146); en forma más simplificada, la de la Guadix (1549) (figs. 142, 147) repite también su modelo y hasta en la lejana Guadalajara, de Méjico, se imitan sus pilares.

Obra contemporánea de Siloe, pero no suya, es la casa de Castril (figura 148), de Granada.

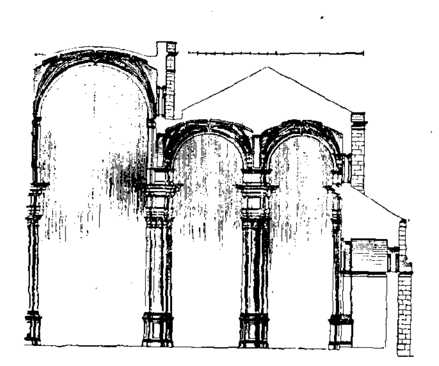
En estrecho contacto con la granadina de Siloe, la escuela renacentista de Jaén es también del mayor interés. Su gran personalidad es Andrés de Vandelvira († 1575), que en la catedral de Jaén (1540) adopta el pilar de Siloe, si bien cubre todas las naves a la misma altura, y la traza de planta rectangular, como la de Sevilla (figs. 149-150). Sus bóvedas son vaídas, el tipo de cubierta que hace fortuna en la escuela y para el que crea un género de decoración muy característico de molduras concéntricas. Partes importantes en la misma catedral son la sacristía (fig. 151) y la sala capitular. Ya hemos visto la intervención de Vandelvira en el Salvador de Ubeda, al que, si no el plano general del templo, deben atribuirse las portadas laterales, el empleo de telamones y cariátides (figs. 154, 155) y la sacristía. A él se deben, además, el hospital de Santiago, el Ayuntamiento (fig. 157), donde utiliza de nuevo los soportes humanos con gran acierto, y la intervención en otros varios edificios. Su influencia en toda la comarca es profunda (figs. 156, 166). Tanto Ubeda como Baeza son de las ciudades más ricas en monumentos renacentistas, pudiendo distinguirse una primera etapa anterior a la llegada de Vandelvira, y una posterior, en que la influencia de éste es bastante sensible.

SEVILLA Y CÓRDOBA. ARAGÓN. AMÉRICA.—Contra lo que haría suponer la enorme riqueza que significa el monopolio del comercio de Indias, Sevilla, aunque construye en el siglo XVI lujosos monumentos, no con-

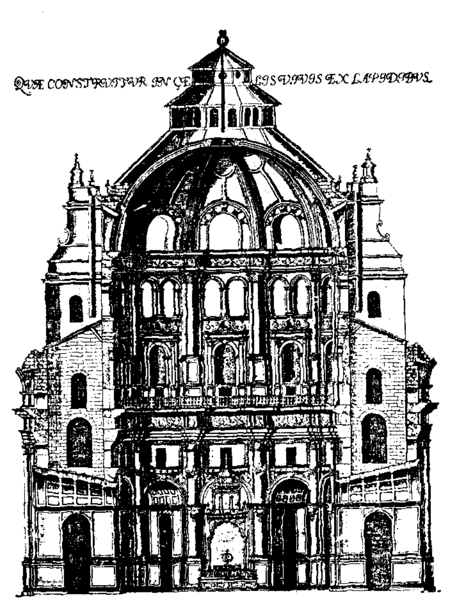


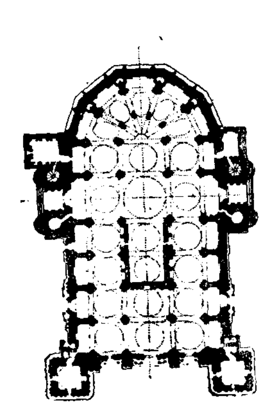


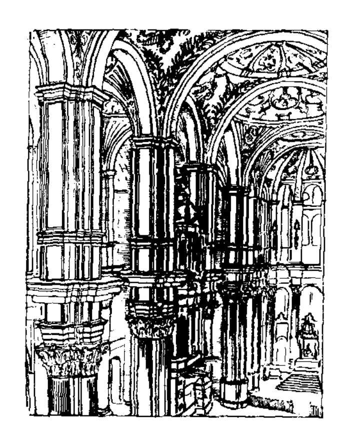
Figs. 141, 142.—San Jerónimo, Granada.—Catedral de Guadix. *(Gómez Moreno.)*

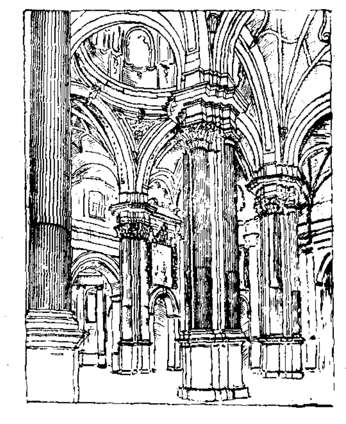


Figs. 143, 144.—Siloe: Catedral de Granada. *(Dehio.)*









Figs. 145, 146.—Catedral de Málaga. Fig. 147.—Catedral de Guadix. *(Delojo.)*

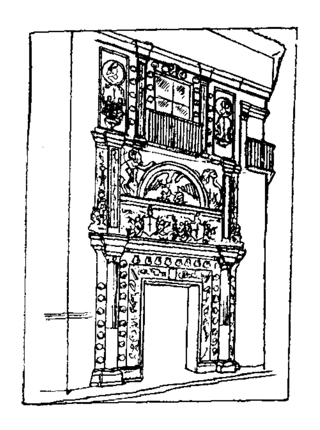
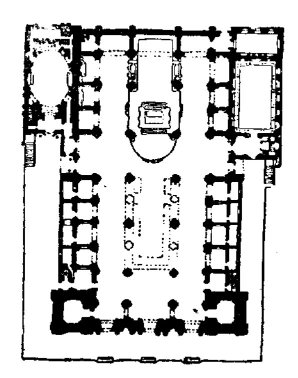
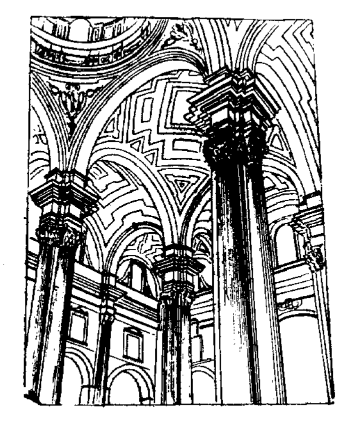




Fig.148.—Casa de Castril, Granada.—Figs. 149, 150.—Vandelvira: Catedral de Jaén.

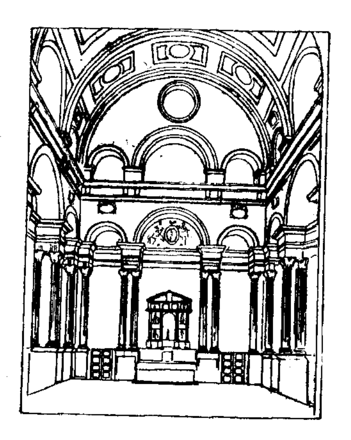
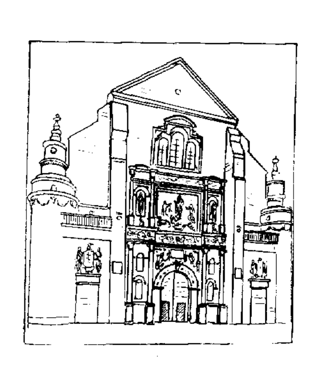
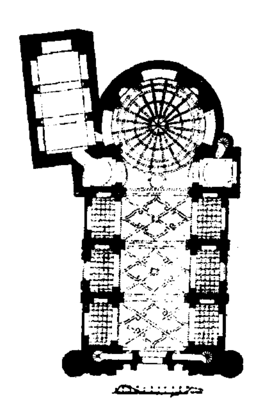
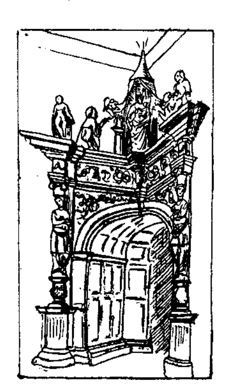
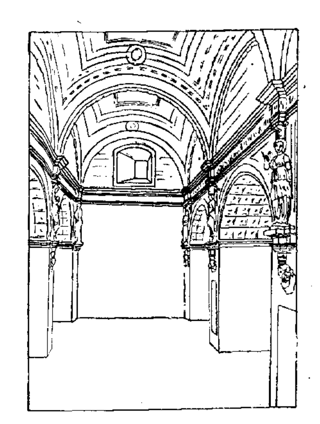
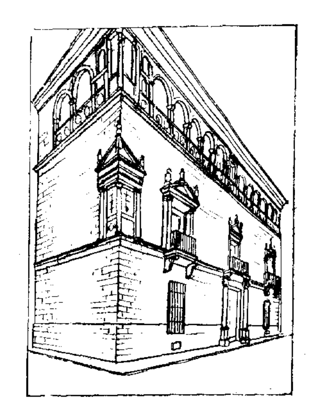
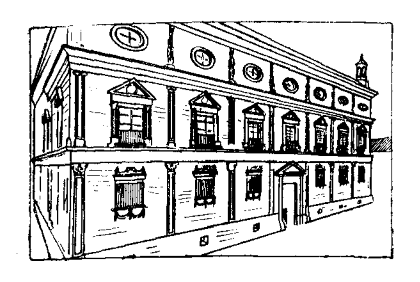
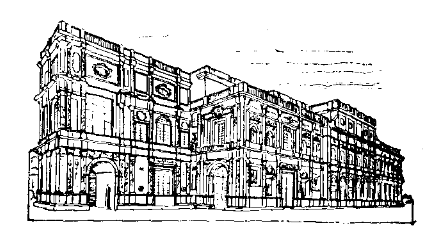




Fig. 151.—Vandelvira: Sacristía de la catedral de Jaén.—Figs. 152, 153.—Salvador de Ubeda.

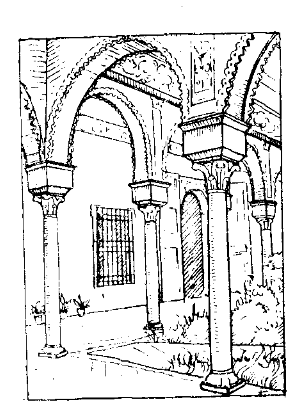




Figs. 154, 155.—Vandelvira: Salvador de Ubeda. Fig. 156.—Casa de los Vela de los Cobos, Ubeda. *(Delojo.)*





Figs. 157, 158.—Casa de las Cadenas, Ubeda.—Ayuntamiento de Sevilla. *(Delojo.)*



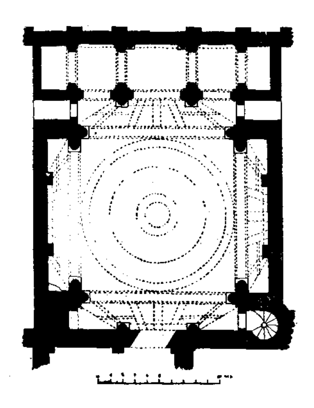
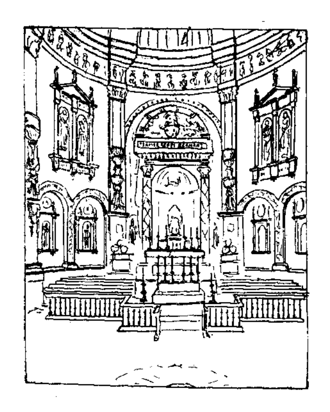
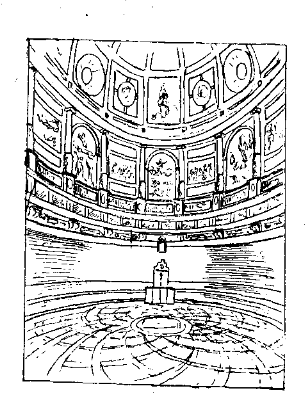
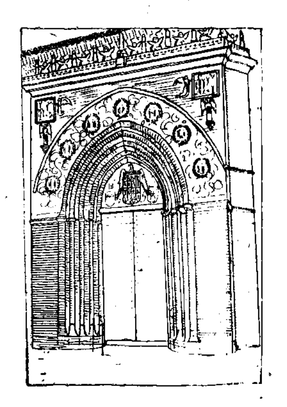




Fig. 159.—Casa de las Dueñas, Sevilla. Figs. 160, 161.—Sacristía de la catedral de Sevilla. *(Delojo, Gómez Moreno.)*







Figs. 162-164.—Gaínza: Capilla Real.—Sala Capitular y Sta. Paula, Sevilla. *(Delojo.)*

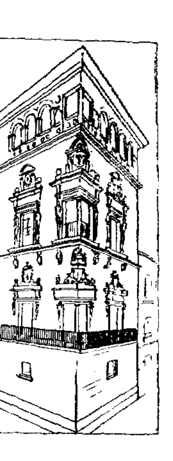
sigue formar una escuela como la granadina. El vallisoletano Diego de Riaño († 1534), durante sus breves permanencias en la ciudad, traza el Ayuntamiento y lo dirige breve tiempo. Muy gótico todavía en las partes más antiguas el interior, sus fachadas constituyen uno de los conjuntos decorativos más ricos de nuestro Renacimiento (fig. 158).

El segundo gran monumento del plateresco en Sevilla es la sacristía mayor de la catedral (1532) (figs. 160, 161), atribuida corrientemente a Riaño, pero que, al menos en gran parte, se debe a inspiración de Siloe. De planta de cruz griega, casi cuadrada (fig. 160), se cubre con enorme cúpula sobre bóvedas cónicas muy abiertas, enriquecidas con relieves en casetones. Grandioso y rico, su interior es una de las creaciones más bellas de nuestro plateresco. A Martín de Gaínza († 1555), nombrado maestro mayor de la catedral a la muerte de Riaño, se debe la capilla real (1544) (fig. 162), de traza nada vulgar, donde la gran cúpula, continuándose en la gigantesca venera del ábside, crea también uno de los efectos de espacio abovedado más grandioso de nuestro Renacimiento. De autor desconocido es la hermosa sala capitular (fig. 163).

Aparte de este tipo de arquitectura de estilo castellano en piedra, empléase otro durante la primera mitad del siglo, en el que el nuevo estilo se mezcla con la tradición morisca, siempre vigorosa. Ya en 1504 el italiano Niculoso Pisano decora con bellos grutescos esmaltados en azulejos la portada gótica de ladrillo en limpio de Santa Paula (figura 164). Pero la creación más importante del estilo es la llamada Casa de Pilatos (1533), donde a las columnas y portadas renacentistas de mármol traídas de Italia se agregan altísimos zócalos de azulejos trianeros y riquísimos artesonados mudéjares (fig. 167). Del mismo estilo es la Casa de las Dueñas (fig. 159).

Frente a la dispersión sevillana, Córdoba presenta la familia de arquitectos de los Fernán Ruiz, que se suceden en tres generaciones. De origen burgalés Fernán Ruiz I († 1547) trabaja en gótico y es el autor de la catedral (1523) que se construye en el interior de la Mezquita. A Fernán Ruiz II († 1569), maestro mayor de la catedral de Sevilla, se debe la iglesia del Hospital de la Sangre, cubierta con bóvedas vaídas, y con tribunas sobre las capillas laterales (fig. 165), y el bello campanario con que se corona (1568) la vieja torre almohade, que, al ser rematada por la estatua giratoria de la Fe, recibe el nombre de Giralda. Y Fernán Ruiz III († 1604), quien, al revestir el viejo alminar de la Mezquita de Córdoba, crea la última gran torre del siglo XVI, intensamente influida ya por el estilo herreriano (fig. 168).

Pese a las viejas relaciones políticas y comerciales de Aragón y Cataluña con Italia, el Renacimiento no adquiere en esta parte de la



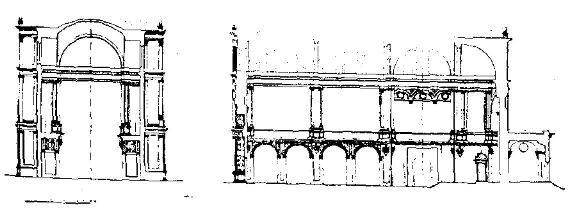
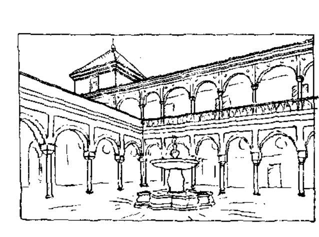


Fig. 165.—Fernán Ruiz II: Iglesia del Hospital, Sevilla. *(Chueca.)*



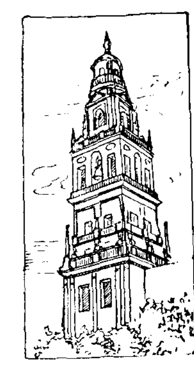
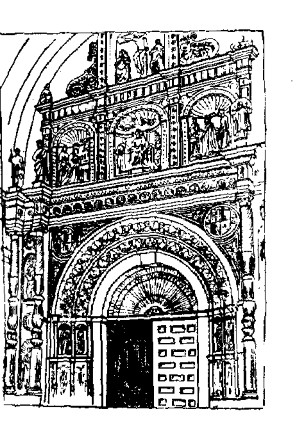
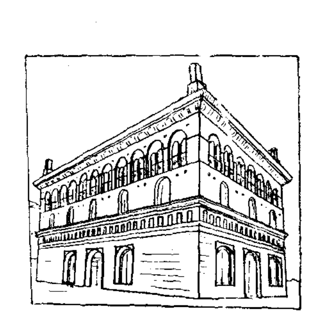


Fig. 166.—Casa del conde de Guadiana, Ubeda. Fig. 167.—Casa de Pilatos, Sevilla. *(Delojo.)* Fig. 168.— Fernán Ruiz III: Torre de la catedral de Córdoba. *(Delojo.)*





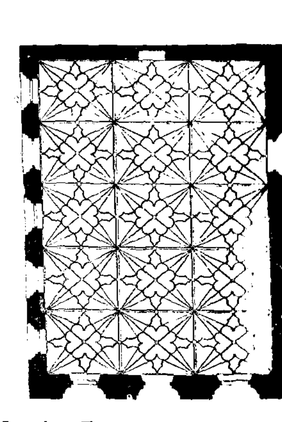
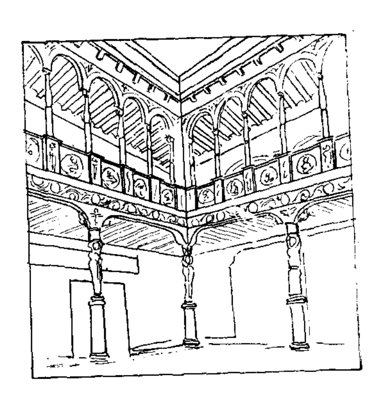
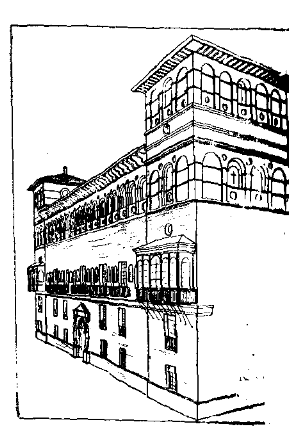


Fig. 169.—Santa Engracia, Zaragoza. Figs. 170, 171.—Sariñena: Lonja, Zaragoza. *(Delojo, Camón.)*





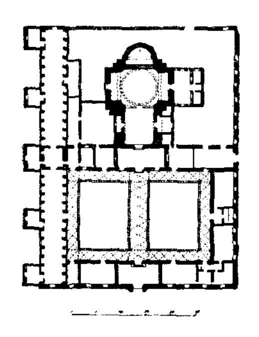
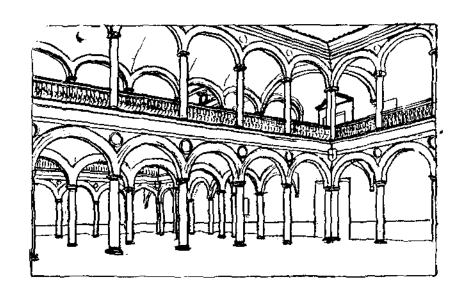


Península el desarrollo que en Castilla y en Andalucía. En su primera etapa produce la portada de la iglesia de Santa Engracia (fig. 169), de Zaragoza, obra de finura exquisita y que se considera de una fecha tan temprana como la de 1504. Se cree de Morlanes, padre e hijo.

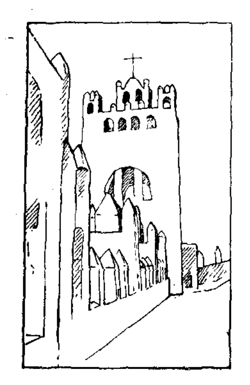
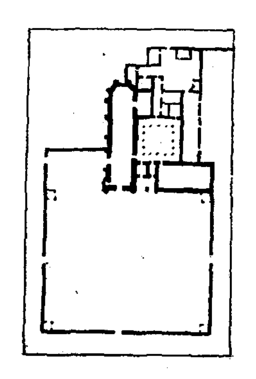
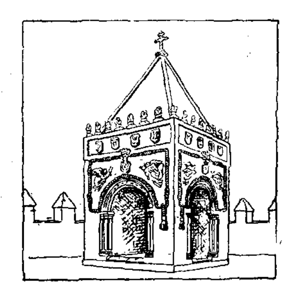
El capítulo más original del Renacimiento aragonés es el de su arquitectura civil. Juan de Sariñena, en el hermoso edificio de la Lonja (1541) (figs. 170-172) de Zaragoza, nos ofrece en su interior la versión renacentista de los grandiosos interiores de las lonjas góticas levantinas, donde las columnas con capiteles clásicos reemplazan a los pilares de baquetones, si bien las bóvedas continúan siendo de crucería. Su exterior, de ladrillo, remata en galería corrida de arcos, bajo alero de grandes proporciones típicamente aragonesa. Tudelilla († 1566) es el autor de la casa de Zaporta (1546) (fig. 173), el banquero de Carlos V, cuyo patio se encontraba en París hace años y últimamente ha vuelto a Zaragoza. Según es corriente en Aragón, su planta baja es adintelada y descansa sobre escaso número de columnas, mientras la alta es de arquería de vanos estrechos y numerosos. El antepecho, ricamente decorado, contiene grandes relieves con los trabajos de Hercules. De menos importancia decorativa, también es típico ejemplo de casa aragonesa la de los Luna, hoy Audiencia (fig. 174). Es igualmente de mediados de siglo y tiene la característica galería de arcos en la parte superior, patio con columnas anilladas y rica portada con las estatuas de Hércules y Teseo.

En Cataluña y Valencia el entusiasmo por la arquitectura renacentista es menor, aunque no faltan casas tan bellas como la destruida de Gralla, en Barcelona.

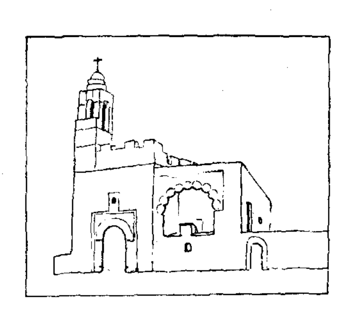
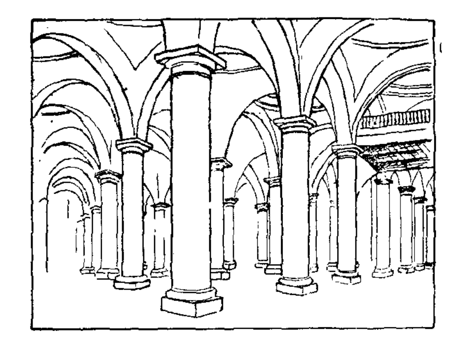
En América, la creación arquitectónica más interesante de la primera mitad del siglo es el tipo de iglesia conventual fortificada, de Méjico. De una nave con cubierta de crucería gótica y coronada de almenas (fig. 177), como resulta insuficiente para la numerosísima población indígena que precisa evangelizar, se forma ante ella un enorme patio con cerca almenada, en cuyos cuatro ángulos se labran otros tantos templetes o posas para enseñar la doctrina y hacer estación las procesiones que en él se celebran (figs. 178, 179). Al fondo de ese patio se construye, además, una capilla abierta para decir misa a los indios en él reunidos. Ejemplo típico de esta clase de convento es el de Huejotzingo. Entre las capillas abiertas de indios, que pueden ser de formas muy diversas, merecen recordarse las de Cholula y Teposcolula (figuras 181-184). A veces, la capilla se encuentra situada en alto, como en Tlahuelilpa (fig. 180).

Figs. 175, 176.—Bustamante: Hospital de Afuera, Toledo. *(Schubert, Delojo.)*

Figs. 177-179.—Conventos de Actopan y Calpan.—Posa de Huejotzingo. *(Delojo.)*

Figs. 180, 181.—Convento de Tlahuelilpa.—Capilla Real de Cholula. *(Argilés.)*

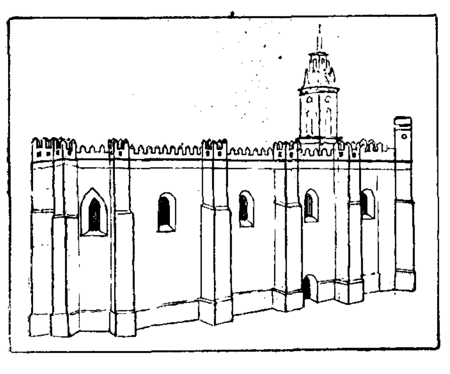
El estilo propiamente plateresco deja, además, en América varias obras tan importantes como la portada de la catedral de Santo Domingo, cuyo interior es gótico, y la de San Agustín Acolman (figs. 185, 186) y la de Yuririapúndaro, en Méjico. Entre las casas renacentistas figura en primera línea la de Montejo, en Mérida.

Al lado de estas obras de estilo peninsular créanse otras donde la influencia indígena da origen a una escuela con caracteres propios. La portada de San Andrés Calpan (Méjico), cargada todavía de goticismo, nos ofrece temas de la flora indígena, como el quiote del magüey. En la capilla de indios de Tlalmanalco, también en Méjico, el grutesco renacentista, interpretado por artistas aborígenes, adquiere ritmo y expresión desconocidos en la Península.

El estilo herreriano. Catedrales americanas.—A mediados de siglo, sin perjuicio de que se continúen labrando fachadas con grutescos y columnas monstruosas, el gusto comienza a fatigarse de tanta decoración, y algunos arquitectos se deciden a emplear un estilo más sobrio y exclusivamente arquitectónico. En realidad, no hacen sino incorporarse con retraso a la reacción iniciada en Italia cincuenta años antes por Bramante, cuyas consecuencias sacan por aquellos años los discípulos de Miguel Angel.

Las figuras más representativas de este momento propiamente preherreriano son Juan de Toledo († 1567) y Bartolomé Bustamante († 1570), autor este último del hospital de Afuera, de la ciudad imperial, de hermosos patios gemelos y bellas perspectivas (figs. 175, 176). Toledo permanece largo tiempo en Italia, principalmente en Nápoles, pero en 1563 es llamado a España por Felipe II para dirigir las obras reales.

El monumento que hace triunfar esa reacción contra el plateresco e impone al nuevo estilo sus rasgos propios en España es el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (fig. 191). Concebido por Felipe II para panteón real, palacio y monasterio, encomienda su traza a Juan de Toledo, quien, siguiendo el precedente del Alcázar de la ciudad imperial, dispone una gran planta cuadrada con una torre en cada ángulo. Dividida en tres zonas verticales (fig. 194), traza en la central el gran patio de los Reyes, así llamado por las estatuas de los de Judá que decoran la fachada del templo, situado al fondo (fig. 193). Bajo el testero de aquél se encuentra la cripta, y tras él, en un cuerpo saliente, parte del palacio, que, además, ocupa la zona lateral izquierda. La zona lateral derecha es la dedicada a convento, con varios patios, de los cuales el mayor y más bello es el de los Evangelistas (fig. 188). Debido al sistema de cuadrícula con arreglo al cual se ordenan dependencias



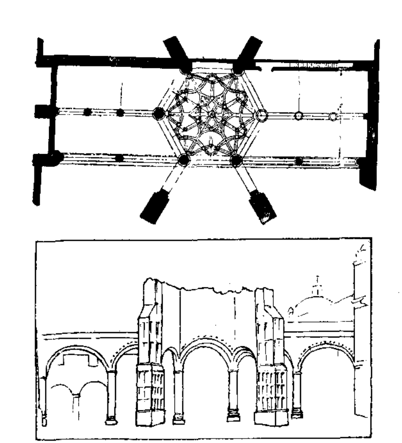
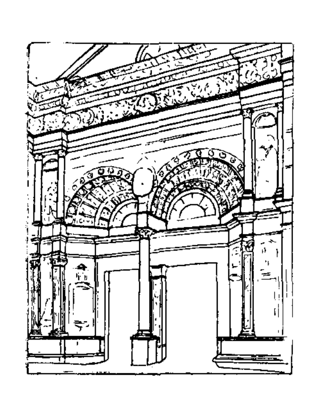
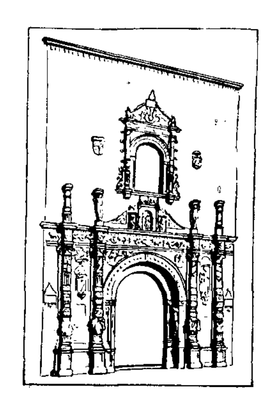
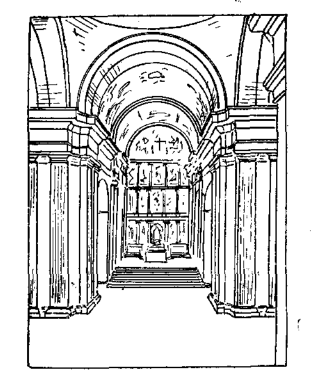


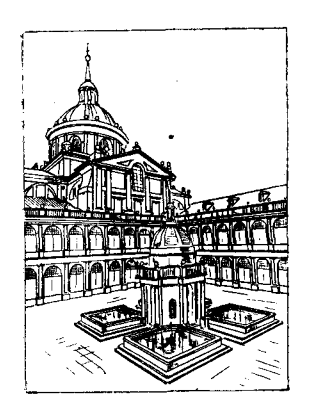
Fig. 182.—Iglesia de Cholula.
Figs. 183, 184.—Capilla de indios de Teposcolula. *(Argilés.)*

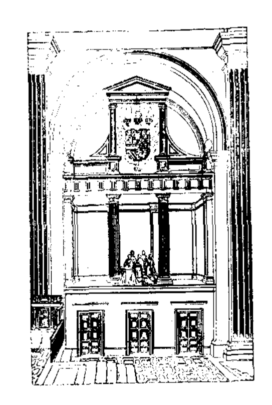


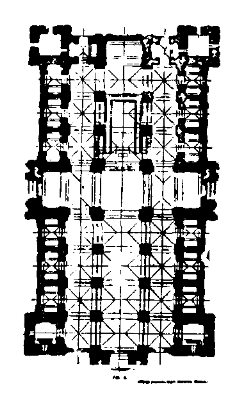




Figs. 185-187.—Catedral de Santo Domingo.—San Agustín Acolman.—Herrera: El Escorial. *(Argilés, Delojo.)*







Figs. 188-190.—Herrera: **Patio** de los Evangelistas y **sepulcro** de Felipe II, El **Escorial**.—Catedral de Valladolid.

y patios, y el cuerpo saliente situado en la parte central tras el templo, la forma de parrilla del conjunto ha hecho pensar en su posible valor simbólico como atributo del santo titular. La parte anterior del monasterio, formada por el gran patio central de los Reyes y cuatro patios menores a cada lado, está inspirada en el hospital de Milán, de Filarete (fig. 195). Comenzado el edificio en 1563, al morir Juan de Toledo cuatro años después, Felipe II encomienda la dirección a su auxiliar, el montañés Juan de Herrera († 1597), hombre estudioso que hace con aquél su tardía formación. Deseoso el monarca de ampliar la capacidad del monasterio, se decide a elevar considerablemente la altura del edificio, al paracer por sugestión de fray Antonio de Villacastín, el gran cerebro organizador, gracias al cual la magna construcción puede ser realidad en breve tiempo.

Parte capital en el conjunto es el templo (1574), para el que se presentan varios proyectos, entre ellos alguno italiano, que deben servir de base a Herrera para trazar el definitivo. Es de cruz griega, con gran cúpula central, cañones en los brazos y cúpulas rebajadas en los ángulos, según el esquema vaticano, si bien los brazos terminan en plano. La capilla mayor (fig. 187) es profunda y muy elevada, para albergar bajo ella la cripta de los enterramientos reales, y a los pies se prolonga el templo en toda su anchura. Gracias a esta prolongación, que apenas influye en el efecto interior del templo, se forma un coro alto casi al nivel de la capilla mayor. A los lados de ésta se encuentran los monumentos funerarios de Carlos V y Felipe II (figs. 189, 265), con estatuas de tamaño mayor que el natural, obra de los Leoni. Debido a la gran elevación de la capilla, la planta alta del palacio queda a su nivel, en forma tal, que el monarca puede presenciar los oficios desde su dormitorio con vistas al altar mayor, cuyo retablo de mármol es obra del italiano Jacometrezo. La gran cúpula del crucero y las dos torres de los pies del templo, juntamente con las cuatro de los ángulos del monasterio, rematadas en chapiteles de pizarra de gusto flamenco y que tanta influencia tendrán en la arquitectura castellana posterior, son elementos decisivos en el efecto de conjunto del exterior del monumento.

Herrera renuncia, tanto en las fachadas exteriores como en el interior, a toda decoración que no resulte del mero encuadramiento de los vanos o del orden dórico de sus portadas (fig. 192). Los temas vegetales desaparecen, los figurados se convierten en grandes estatuas y los geométricos se reducen a pirámides y bolas. Pero Herrera tiene un exquisito sentido de las proporciones y de las formas, que le permite ordenar éstas con sabiduría admirable. Gracias a ese talento, emplea-

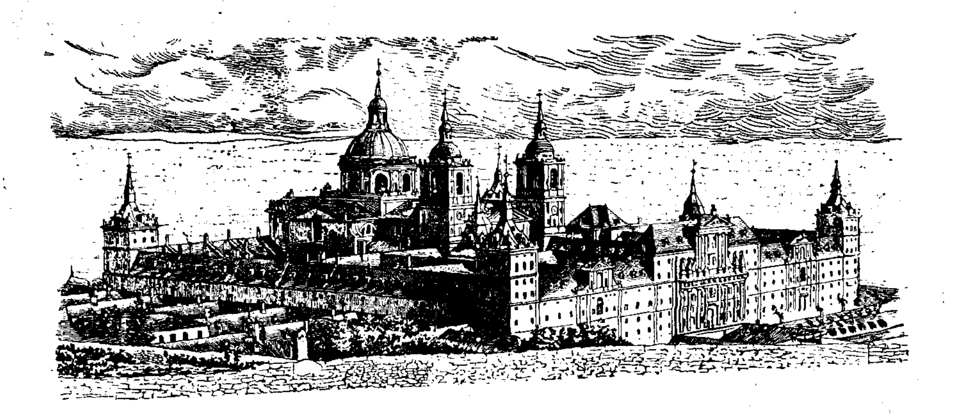
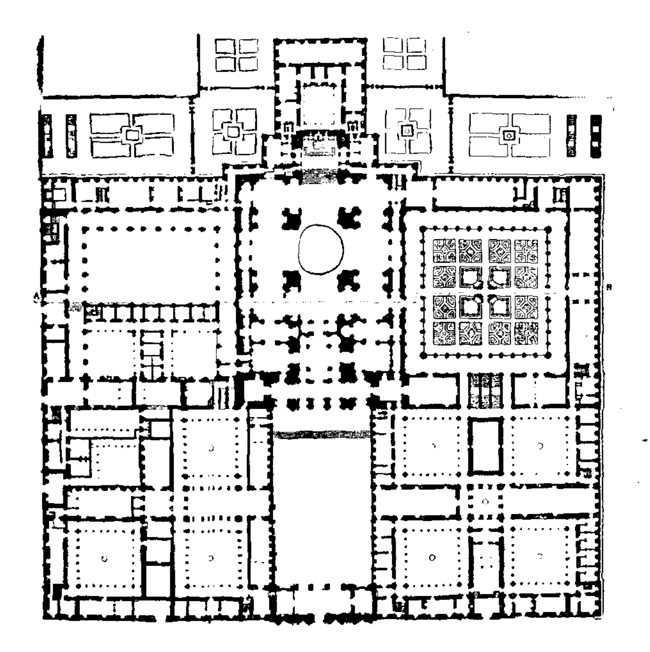


Fig. 191.—Herrera: Monasterio de El Escorial.

Fig. 192.—Portada del monasterio. *(Delojo.)*



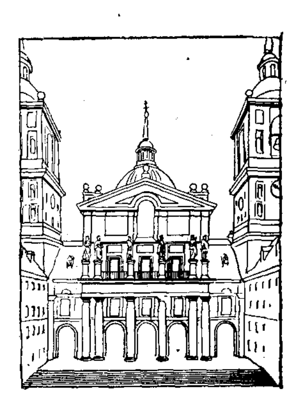


Fig. 193.—Portada de la iglesia. *(Delojo.)*

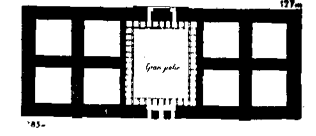
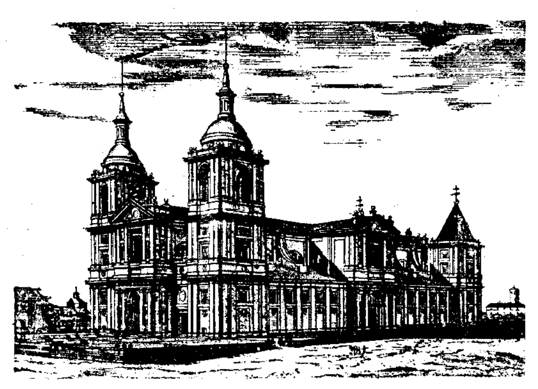
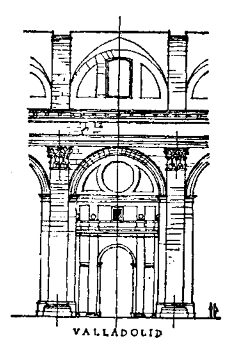
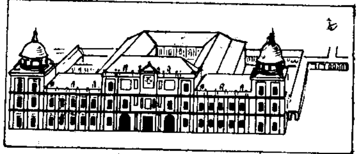


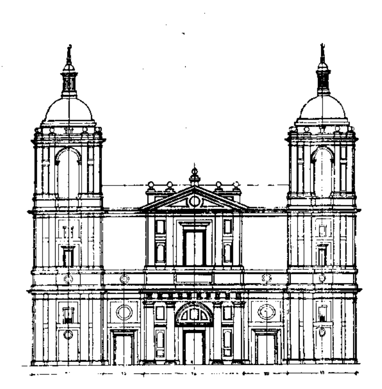
Fig. 194.—El Escorial. Fig. 195.—Hospital de Milán. *(Perret, Zuazo.)*

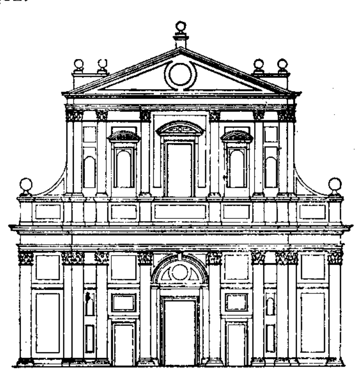






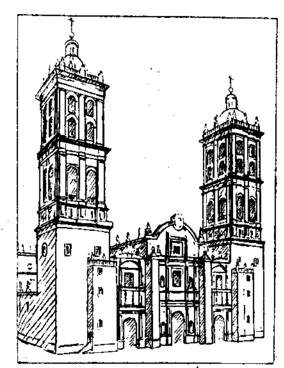
Figs. 196, 197.—Herrera: Catedral de **Valladolid**. *(Chueca.)* Fig. 198.—Herrera: Palacio de Aranjuez.





Figs. 199, 200.—Catedral de Valladolid.—Nates: Santa Cruz de Rioseco. *(Chueca.)*







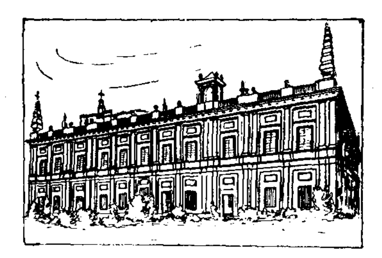
Figs. 201-203.—Nates: Angustias, de Valladolid.—Catedrales de Puebla y Lima. *(Schubert, Argilés.)*

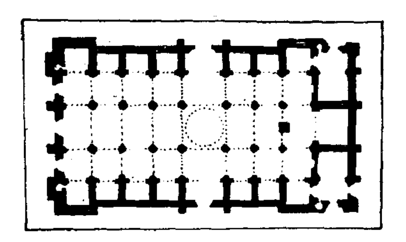
do en edificio ya de por sí gigantesco, y teniendo por norte el ideal de lo grandioso, pocos monumentos lo son en tan alto grado como El Escorial.

Obra también de Juan de Herrera, pero que deja inconclusa, es la catedral de Valladolid (1585) (figs. 190, 196, 197), de planta rectangular, como la de Jaén, con dos torres grandes a los pies y dos menores en el testero, reflejo del modelo de Bramante para San Pedro de Roma.

A Herrera se atribuye la traza de la Casa Lonja de Sevilla (fig. 204), donde el ladrillo alterna con la piedra y la mayor riqueza decorativa revela la presencia de arquitectos de sensibilidad muy diferente.

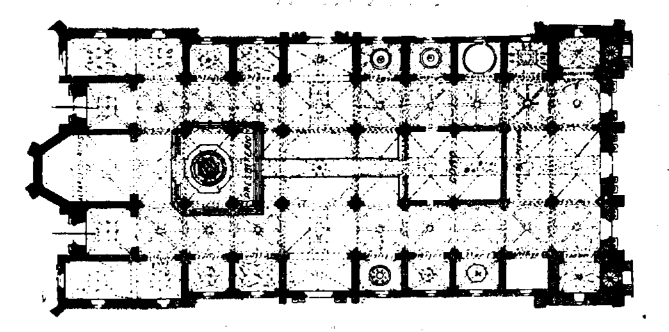
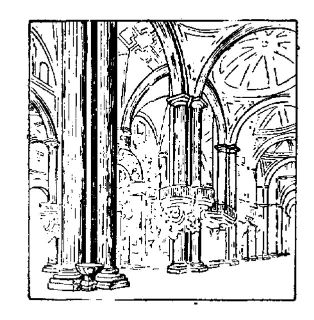
Uno de los continuadores más destacados en Castilla del estilo de Herrera es Juan de Nates, autor de Santa Cruz de Rioseco y de las Angustias, de Valladolid (figs. 200, 201).



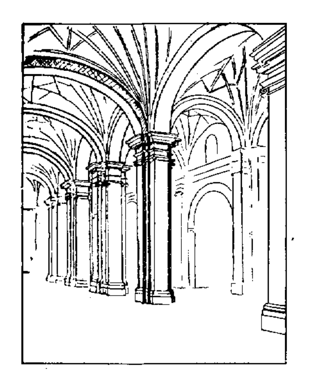
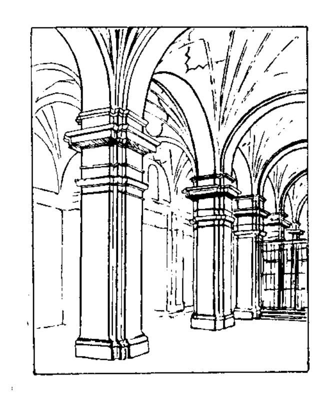
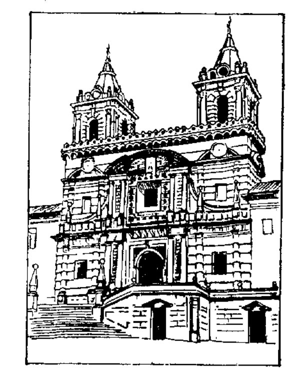


Figs. 204, 205.—Casa Lonja de Sevilla.—Catedral de Puebla. *(Delojo.)*

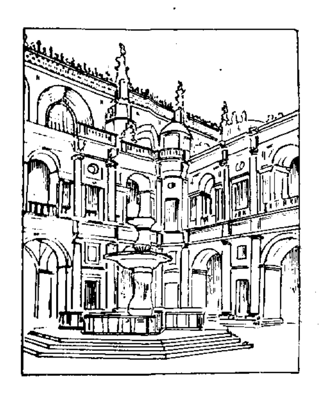
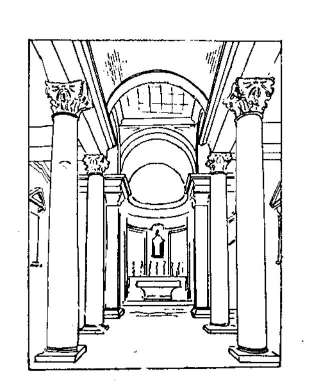
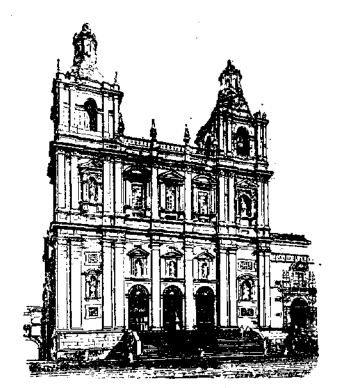
Cuando, al comenzar el último tercio del siglo XVI, se trazan las primeras catedrales americanas, se ha iniciado en la Península la reacción contra el plateresco y se coloca la primera piedra de El Escorial. Ellas constituyen el último capítulo de las catedrales renacentistas españolas. Son de planta rectangular, como las de Jaén y Valladolid. A Claudio de Arciniega se debe la de Méjico (1563) (fig. 206), de tres naves más dos de capillas. De pilares cruciformes con medias columnas dóricas en sus frentes, es probable que se concibiesen en un principio según el modelo de Siloe, con un trozo de entablamento por capitel, pero se terminan alargando los fustes a toda la altura del templo y aun continuándolas en el intradós de los arcos; gracias a ese alargamiento, el interior es de proporciones muy elegantes. Terminadas las torres y rehecha la cúpula ya en época neoclásica, la catedral de Méjico (figs. 206, 207) es la obra magna de la dominación española. La catedral de Puebla (figs. 202, 205) repite en lo esencial el mismo modelo, y tanto una como otra se proyectan con cuatro torres, aunque sólo se terminan las de los pies. En la de Guadalajara, de Méjico, se sigue en los pilares, en parte, la solución de Siloe, y se cubre de crucería.

Figs. 206, 207.—Arciniega: Catedral de Méjico. *(Alvarez, Argilés.)*

Figs. 208-210.—Becerra: Catedrales de Lima y Cuzco.—San Francisco de Quito. ***(Argilés.)***

Figs. 211-213.—Claustro de los Felipes.—Concepción de Thomar.—San Vicente, Lisboa. ***(Delojo, Haupt.)***

Las grandes catedrales peruanas de Lima (1572-1578) y el Cuzco (1573-1578) (figs. 203, 208, 209) son hermanas, y consta que traza la primera F. Becerra. En ambas se conserva el trozo de entablamento granadino en los pilares, pero se reemplazan las medias columnas por pilastras, como presintiendo los gustos seiscentistas. Las bóvedas son de crucería. Las de Lima son del siglo XVIII, y se hacen de madera para resistir mejor los terremotos. A la misma etapa estilística de las catedrales corresponde la hermosa fachada de San Francisco de Quito (fig. 210).

PORTUGAL.—Después del estilo manuelino, entre cuya desbordante decoración gótica se pierden los candelabros y grutescos italianos, la fecundidad arquitectónica decae, y sólo se construyen algunos monumentos de estimable valor, pero que no prueban la existencia de una nueva escuela de rasgos muy precisos. Figuran entre los más antiguos la iglesia de Marvila, de Santarem, y la catedral de Leiría, aún con bóvedas de ojivas, no obstante datar de mediados de siglo.

La iglesia de Gracia, de Evora (1529), hace pensar, por sus proporciones, más en modelos septentrionales que italianos, formando contraste con la elegancia y pureza de líneas de la Concepción de Thomar (fig. 212), que se diría italiana. De autor desconocido, se ha pensado en Juan del Castilho. En cambio, sabemos con seguridad que el español Diego de Torralba es el arquitecto del claustro (1562) del monasterio de Thomar, mal llamado de los Felipes (fig. 211). El Renacimiento produce todavía veinte años después, y ahora sí bajo la soberanía de los Felipes españoles, el gran templo de San Vicente de Fora (figura 213), debido al italiano Terzi.

CAPITULO III

ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA

ITALIA. LOS PISANOS.—La imitación de las formas clásicas comienza en la escultura antes que en las otras artes. La arquitectura exige, salvo en lo puramente ornamental, un cambio en los procedimientos técnicos, y los monumentos pictóricos, que pudieran servir de modelo, por su carácter más deleznable, apenas se conservan. En cambio, las estatuas y los relieves abundan en las principales ciudades italianas y son un canto perenne de las perfecciones de la escultura clásica. El arte románico y el bizantino han impedido a los italianos estimar la belleza de aquellos modelos, pero cuando el sentimiento naturalista del gótico difundido por Occidente invade Italia, no les es difícil apreciar el naturalismo de la escultura romana, que, además, se les ofrece realzada por el halo cada vez más brillante con que la rodea el creciente humanismo. Influida por el estilo gótico en algunos momentos de sus primeras etapas, la escultura italiana evoluciona inspirándose en los modelos clásicos. Pero, como en el caso de la arquitectura, el hilo vital nace del espíritu de unas cuantas generaciones artísticas fecundas que, deseando resucitar el estilo de los romanos, crean otro completamente nuevo.

Donde la imitación de la escultura clásica comienza de manera más consciente es en el sur de Italia, en la corte de Federico II, el emperador alemán enamorado de la Antigüedad y del mediodía, que pasa gran parte de su vida en tierras napolitanas rodeado de hombres de letras. Los restos conservados de la escuela artística nacida bajo su protección son muy escasos, pero los suficientes para descubrirnos el entusiasmo de sus escultores por los modelos romanos. Así, en la estatua que se le erige sobre el puente de Capua aparece el emperador envuelto

en vestidura de aspecto y factura clásicos, y su ministro Pedro de la Viña se hace retratar en un busto de tipo romano y coronado de laurel.

Estos primeros destellos del Renacimiento escultórico no tienen consecuencias en el sur de Italia. Sus verdaderos frutos se recogen en Toscana, que desde este momento asume el papel director, que conservará hasta fines del siglo XVI. Hasta 1400 es Pisa la que marcha a la cabeza. El Prometeo que trae del sur de Italia el fuego del nuevo estilo es Nicolás de Plugia, quien, al establecerse en Pisa, termina firmando sus obras como Nicolás Pisano († 1280). El año 1269, es decir, cuando no pocas regiones de Europa cultivan todavía el estilo románico y comienzan a emplear el gótico, recibe el escultor forastero el encargo del púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa (lám. 2), obra con la que durante mucho tiempo se ha comenzado la historia de la escultura del Renacimiento. En realidad, es sólo su primera gran creación. De planta hexagonal y de formas arquitectónicas todavía románicas, en sus grandes relieves la imitación de los modelos de la antigüedad es manifiesta, y, a veces, tan fiel, que se ha podido comprobar cómo la Virgen de la Adoración de los Reyes (lám. 5) está directamente inspirada en un sarcófago pagano aún conservado en la catedral. La monumentalidad y la corrección clásica de los tipos les hace distinguirse de cuanto hasta entonces se ha esculpido en Italia.

Al púlpito del baptipsterio de Pisa sigue el octogonal, más grande y más lujoso, de la catedral de Siena (1265). El estilo de sus relieves, menos uniforme, delata ya la existencia de una escuela en la que acusa bastante claramente la mano de los diversos discípulos. Frente al tono reposado y sereno suyo, de Arnolfo y de fray Guillermo, destaca ya el dramatismo de su hijo Juan.

Juan de Pisa es el segundo gran maestro de la escuela. La admiración producida por los púlpitos esculpidos por Nicolás no tarda en despertar en otros templos de Toscana el deseo de poseer una joya de mármol análoga, y así las obras principales de Juan son también púlpitos. En el de San Andrés de Pistoya (lám. 3), como de templo pequeño, continúa empleando columnas con arreglo a los modelos paternos, pero en el de la catedral de Pisa hace evolucionar ese prototipo reemplazando aquéllas por estatuas o grupos de estatuas que prestan al conjunto una mayor riqueza.

Juan de Pisa hereda de su padre el talento y la técnica, pero no el temperamento artístico, que es completamente opuesto al suyo, y, por otra parte, sin abandonar el estudio de los modelos clásicos, se deja seducir por el encanto de la escultura gótica contemporánea, más movida y flexible que la paterna. El reposo y parsimonia clásicos de

Nicolás se tornan en él dramatismo y violencia. Sus personajes se mueven bruscamente, y se agitan con nervio que tiene más de gótico que de clásico, no sólo en historia, como la de la *Degollación de los Inocentes* (lám. 4), en donde su estilo alcanza las notas más agudas, sino incluso en obras de tono menos violento, como, por ejemplo, sus Vírgenes con el Niño.

Los otros discípulos de Nicolás de Pisa agregan poco a lo creado por el maestro. Fray Guillermo, de dotes más limitadas, lleva el nuevo estilo a Bolonia al hacerse cargo del arca funeraria de Santo Domingo, mientras el florentino Arnolfo lo difunde en Italia central y Roma. Arquitecto al mismo tiempo que escultor, Arnolfo crea en el sepulcro del cardenal Braye, en Orvieto, el primer tipo de sepulcro renacentista, que bajo formas todavía góticas, inicia ahora su historia espléndida. Tiene forma de baldaquino, cuyas cortinas recogen dos ángeles. Sus discípulos lo introducen en Nápoles, donde labran la importante serie de monumentos funerarios de los príncipes anjevinos.

De personalidad más vigorosa que los anteriores son Andrés Pisano, autor de las primeras puertas de bronce del baptisterio de Florencia, y Nino Pisano, que esculpe deliciosas Vírgenes con el Niño, y Anunciaciones de primoroso modelado, todo ello bastante influido por el estilo de la escultura gótica francesa.

Para completar el cuadro del trecentismo italiano recuérdese, por último, aunque al margen de las novedades pisanas comentadas, los maestros campionenses que cultivan en el norte de Italia la estatuaria monumental aislada, cuyo ejemplo más representativo es la estatua ecuestre de Cangrande de la Scala, de Verona. De formas artísticas muy simples, es, sin embargo, ilustre precedente de las obras renacentistas posteriores de este género.

EL SIGLO XV. GHIBERTI.—A la muerte de Juan de Pisa, el cetro de la escultura italiana pasa a la ciudad de Florencia, que plenamente consciente de su misión, limpia el estilo renacentista de este lastre medieval, aún tan manifiesto en el período anterior. La escultura, gracias a la maravillosa fecundidad florentina en artistas de primer orden, emprende ahora una de las jornadas más progresivas de su historia, sólo equiparable a la recorrida por el pueblo griego en los siglos V y IV. En siglo y medio los florentinos, partiendo de una escultura como la pisana, no sólo terminan dominando el relieve, el bulto redondo, el retrato de busto y ecuestre y cultivando los más diversos temas, sino que hacen evolucionar su estilo hasta crear el manierismo de los discípulos de Miguel Angel de la segunda mitad del siglo XVI. En cuanto

a los materiales, el mármol, aunque nunca deja de emplearse en Italia, debido ahora a la influencia de los monumentos romanos, se convierte en el material preferido, y, junto a él, y también por sugestión clásica, el bronce ocupa puesto de honor, revelando a los florentinos todos sus secretos técnicos. En menos escala empléase también el barro vidriado.

Si la arquitectura del Renacimiento se inicia en la cúpula de la catedral de Florencia, el primer capítulo de la escultura cuatrocentista comienza con las puertas del vecino baptisterio. Posee éste ya unas hermosas puertas de bronce (1330) labradas por Andrés Pisano, en la centuria anterior, pero necesita aún dos más, y el comercio florentino, deseoso de que se termine lo antes posible el bello monumento, abre un concurso en 1401, al que acuden, entre otros escultores toscanos, Brunelleschi, que hasta esta fecha ha cultivado con igual interés la arquitectura y la escultura, y el joven Lorenzo Ghiberti († 1455), que acaba de cumplir los veinte años y ha hecho su formación en el taller de un orfebre. Aún se conservan en el Museo Bargello los relieves de bronce del *Sacrificio de Isaac* (láms. 6, 8), interpretados por ambos artistas con arreglo a un programa bastante preciso en cuanto a la forma de encuadramiento y al número de las figuras. Las diferencias no son grandes: Brunelleschi se inspira para uno de los personajes en la estatua griega del Niño de la Espina. Pero el jurado ve en Ghiberti al gran escultor que, efectivamente, se manifestará después, y le adjudica la obra.

Una vez terminada la puerta, en 1424, se le encarga otra, en la que invierte también unos veinte años. En ella no sólo abandona la forma cuatrilobulada de los compartimientos haciéndolos rectangulares, sino que reduce el número de éstos a la mitad, con el consiguiente aumento de tamaño de los mismos. Dedicada la primera puerta a la vida de Jesús, está consagrada la segunda al Antiguo Testamento.

En estas puertas, que prácticamente son la labor de su vida, Ghiberti hace dar al relieve renacentista un paso gigantesco. Habiendo tomado por modelos los sarcófagos romanos, el relieve ha sido para Andrés y Juan de Pisa una superficie totalmente cubierta de figuras, de actitudes reposadas en el uno y violentamente agitadas en el otro, pero tanto unas como otras situadas en primer término. Para Ghiberti, en cambio, el relieve se transforma en un amplio escenario donde los numerosos personajes se mueven con holgura, sea un dilatado paisaje o una hermosa perspectiva arquitectónica (lám. 7, 9). En una ocasión nos dice sentirse orgulloso por haber introducido en uno no menos de un centenar de personajes. A ese deseo de ampitud se debe, sin duda, el aumento de tamaño de los compartimientos de las

segundas puertas, lo que le obliga, naturalmente, a incluir en un mismo escenario varias historias. ¿A qué se debe este nuevo concepto del relieve? Al estudio de la perspectiva, una de las grandes preocupaciones de los artistas florentinos del siglo XV, preocupación que, como veremos, culminará en el pintor Pablo Ucello. El mismo Ghiberti, que no sólo es un artista práctico, sino un teórico, nos dice cómo «observando las leyes de la óptica he llegado a darles una apariencia de realidad que a veces, vistas de lejos, las figuras parecen de bulto redondo». Es decir, con un sentido esencialmente pictórico gradúa, en los diversos planos del escenario, el relieve de las figuras para producir el efecto de profundidad (lám. 10). El sistema no es nuevo en la historia de la escultura; se emplea por el arte helenístico de tiempos de Augusto, y de él recibe probablemente la inspiración. Sus figuras son de elegantes proporciones, como en la pintura de principios de siglo, pero la belleza de las actitudes descubre el estudio de los modelos clásicos. Su arte de componer y su manera de enlazar los movimientos curvilíneos de las figuras en que el ritmo del estilo internacional se funde con el clásico, son realmente admirables.

DONATELLO.—Donato di Nicolo di Betto Bardi († 1466) es sólo diez años más joven que Ghiberti, pero avanza mucho más que él en el dominio del natural y en la asimilación de las formas clásicas. Artista más polifacético que Ghiberti, no se limita casi exclusivamente al relieve, al que hace dar, sin embargo, pasos decisivos, sino que esculpe con no menor entusiasmo en bulto redondo y, al cultivar un gran número de géneros escultóricos hasta ahora intactos, ensancha considerablemente el campo de la escultura.

Lo decorativo, tan vigoroso en Ghiberti, pasa a segundo término, y es la figura humana lo que sobre todo concentra su atención. Tal vez no haya existido artista que se haya lanzado con el entusiasmo de Donatello al descubrimiento del hombre. El interpreta la figura humana en las más diversas edades y tipos, en los más variados gestos y actitudes y expresando los estados espirituales más dispares. Su personalidad artística es, desde este punto de vista, de una riqueza de facetas verdaderamente admirable.

Donatello es uno de los grandes intérpretes de la alegría infantil. Ningún otro escultor le ha superado en este aspecto. Unas veces hace de la risa de un niño el tema de un busto, y otras, como en las famosas tribunas de las catedrales de Florencia (1433) y de Prato, desarrolla ese tema de la alegría infantil en un grupo de niños que, rebosantes de vida, y de rostros más graciosos y expresivos que correctos,

desfilan ante nosotros saltando y cantando en el más bello desorden. Si los comparamos con los graves cantores que precisamente por estos mismos años pinta Van Eyck en San Bavón de Gante, se percibirá toda la alegría y todo el optimismo que anima ahora al Renacimiento florentino. En la tribuna de Prato, que es de planta circular, los grupos se encuentran separados por pilastras pareadas, mientras en la de Florencia, el delicioso tropel infantil aparece tras ricas columnillas revestidas de mosaico, que con su verticalismo subrayan el movimiento de los inquietos personajes.

La elegancia y la vida del adolescente cuyas gráciles formas aún no ha comenzado a deformar la musculatura, es su preocupación en el *San Juanito* (lám. 19) del palacio Martelli de Florencia, y casi lo mismo podría decirse del *David vestido* y del *David desnudo* (lám. 20), sin duda una de las obras maestras del Renacimiento.

En el *San Jorge* (1416) (láms. 11, 14) se enfrenta con el hombre en la plenitud de la vida. Las piernas seguras en tierra, el gran escudo romboidal recorrido por la señal de la cruz, la cabeza erguida y la mirada iluminada por la fe y fija en el porvenir, hacen de la bella estatua la versión perfecta del caballero cristiano. Si en el San Jorge es la gallardía del héroe, en el *San Juan Evangelista* viejo, de la catedral, lo que nos ofrece es la grandiosidad del profeta en forma tan inspirada, que hasta los días del Moises de Miguel Angel los italianos no podrán contemplar nada análogo.

Pero el afán insaciable de Donatello por interpretar nuevos tipos y expresiones humanos no se limita a estas obras, donde la gracia y lo heroico triunfan. No se le oculta el valor expresivo de lo feo, y en su *David* del Campanile toma por modelo a un hombre calvo, y, en efecto, los florentinos llaman a esta escultura *Zuccone*, el calvo (lám. 12). De una gran belleza expresiva es el busto del *Bautista* joven (lám. 17).

Donatello es también el creador del retrato renacentista. En el de *Nicolás de Uzzano* (lám. 18), de acusado realismo y gran gesto a la italiana, define el tipo de busto renacentista cortado horizontalmente y no a la clásica sobre el pedestal, mientras en el del *condottiere Gattamelata* (lám. 23) nos ofrece el primer gran retrato ecuestre escultórico del Renacimiento. Por sus grandes proporciones y su temprana fecha es también obra cumbre en la historia de la fundición de bronce.

En el campo del relieve, por último, la huella de Donatello es igualmente profunda. Ya quedan citados los famosos de la cantoría de Florencia y de la tribuna de Prato. Aunque en ellos la preocupación ghibertiana por la amplitud del escenario desaparece, no deja de proponerse el problema en obras como en el *Banquete de Herodes*, de

San Juan de Siena, donde a la ingravidez ghibertiana opone la monumentalidad romana. Además, en el relieve es donde ha dado las notas más agudas de su cuerda trágica, que no en vano el de bronce del *Calvario* de San Antonio de Padua (1443) es una de las creaciones más dramáticas del arte italiano.

JACOPO DELLA QUERCIA.—De la misma generación que Ghiberti, Jacopo della Quercia († 1438) es el tercer gran maestro de la escultura toscana de la primera mitad del siglo. Su estilo viril y grandioso forma contraste con el de Ghiberti. Los relieves de la portada de San Petronio (1425), de Bolonia (lám. 13), esculpidos por los mismos años que las segundas puertas del baptisterio florentino, con sus figuras de aspecto hercúleo trazadas en gran tamaño sobre fondos sencillos, son la antítesis del estilo menudo y pintoresco de aquéllas. En sentido de la monumentalidad de Della Quercia y su grandiosa manera de concebir la escena lo convierten en uno de los más dignos precedentes de Miguel Angel. A él se deben también la Fonte Gaia, en Siena, su patria, y el sepulcro de Hilaria del Carreto (lám. 24), en Luca.

LOS DELLA ROBBIA. OTROS ESCULTORES CUATROCENTISTAS.—Más famoso que J. della Quercia, Luca della Robbia († 1482) es el más joven de los grandes escultores de esta época. Nacido justamente en 1400, aunque su vida se prolonga hasta fines del siglo y sus familiares continúan su taller hasta comienzos del siguiente, su estilo es creación anterior a 1450. El es quien introduce en la escultura la técnica del barro vidriado.

En barro vidriado (lám. 15) labran él y su escuela desde el busto y el pequeño relieve hasta el gran retablo de numerosas figuras, ricamente decorado con guirnaldas y festones de frutas y flores. Las figuras son, por lo general, de color blanco y el fondo azul, y aunque a veces el color invade los ropajes, donde la policromía hace alarde de toda sus galas desde un principio es en la decoración vegetal.

Luca es principalmente el escultor de la Virgen adorando al Niño en tierra o sobre las piernas. De temperamento mucho menos inquieto que Donatello, sólo parece gozarse en el lado amable de la vida, prefiriendo representar figuras bellas y correctas en actitudes elegantes y graciosas.

No obstante su entusiasmo por el barro vidriado, no abandona el mármol ni el bronce. En el primero de esos materiales esculpe una tribuna (1431) de la catedral de Florencia, cuya comparación con la de Donatello pone bien de manifiesto el temperamento de uno y otro. Los

relieves robbianos nos presentan grupos de esbeltos muchachos que cantan, hacen música y ríen (lám. 26), pero incluso en las escenas más movidas es la gracia de algunos de los más pequeños presenciada por los demás lo que interesa al escultor y no, como a Donatello, el movimiento desenfrenado del grupo.

El mejor dotado de los sucesores de Luca es su sobrino Andrea della Robbia († 1525), a quien se deben los tondos o medallones circulares de Niños, de la Casa de Misericordia de Florencia.

Durante la segunda mitad del siglo, el número de escultores es grande. Aunque ninguno es equiparable a Donatello, son varios los capaces de crear obras, si no tan originales como las anteriores, sí de gran belleza.

El de mayor personalidad es Andrea Verrocchio († 1488), que en sus obras capitales nos deja ver el deseo de emular a Donatello. Tanto el *David* joven (1476) del Bargello (láms. 14 y 21), como la estatua ecuestre del *condottiere Colleone* (lám. 25), de Venecia (1479), no pueden por menos de suscitar la comparación con las famosas estatuas de aquél. Más inquieto y nervioso en el David, subraya en el Colleone la expresión de energía del personaje. A él se debe también la *Incredulidad de Santo Tomás*.

Antonio Pollaiuolo († 1498) cultiva, sobre todo, la escultura funeraria, siendo de especial interés, como precedente de sepulcros españoles, el de bronce de Sixto IV, en el Vaticano. Es un túmulo en forma de pirámide truncada, de lados algo cóncavos con relieves de las Virtudes y estatua yacente.

Agostino di Duccio († 1481), Desiderio de Settignano († 1464), Mino de Fiésole († 1484), los Rosellino y Benedetto de Majano († 1497), Laurana, etc., son escultores ilustres, autores de imágenes deliciosas de la Virgen con el Niño, de bustos donde resplandece toda la elegancia florentina, de lujosos sepulcros (figs. 214, 215) y ricos conjuntos de escultura decorativa, en que continúa floreciendo el lado amable de la fecunda personalidad de Donatello (láms. 27-29).

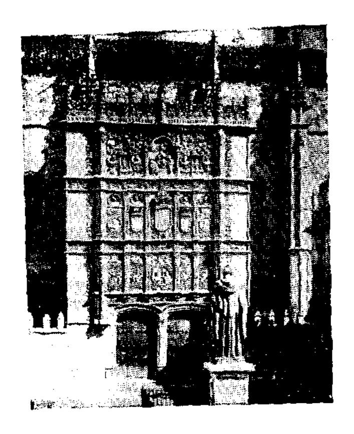
EL SIGLO XVI. MIGUEL ANGEL. OTROS ESCULTORES.—Ya nos hemos referido al Miguel Angel arquitecto y aún hemos de tratar de su obra pictórica, pero lo que él se considera es escultor. No en vano escribe en una ocasión que no existe idea que no pueda expresarse en un bloque de mármol: *Non ha l'ottimo artista alcun concetto, che un sol marmo in se non circonscriva.* Si el paso de Miguel Angel por el campo de la arquitectura y de la pintura es decisivo para el destino de ambas artes, en el de la escultura lo es aún más. No sólo todos los escultores

del siglo resultan a su lado verdaderos pigmeos, sino que en su estilo se encuentra ya todo el manierismo posterior a él, y en germen el estilo barroco.

Miguel Angel, nacido en las cercanías de Florencia, es hombre de mediano cuerpo, de movimientos rápidos, ojos claros y perfil correcto, hasta que su condiscípulo Torrigiano se lo quiebra en una disputa. De temperamento esencialmente poético, e incluso altísimo poeta de arrebatos místicos, es de genio inclinado al pesimismo y a la meditación y tiene la gran desgracia de que los continuos encargos no le permitan dar cima al sepulcro de Julio II, la obra en que pone sus mayores ilusiones y considera la empresa de su vida. Por otra parte, su profundo patriotismo le hace sentir en el fondo de su alma las constantes desventuras de su patria. Los gritos de dolor y desesperación abundan en sus cartas: *Se si potessi morire de vergogna e di dolore io non sarei piu vivo,* nos dice en una de ellas. Y en otra escribe al pie de su escultura de la Noche de los amargos versos: *Caro mi e'l sonno e piu l'esser di sasso / Mentre ch'l danno e la vergogna dura / Non verer, non sentir mi è gran ventura...* En su edad madura la vida de Miguel Angel encuentra un remanso espiritual en el amor platónico que siente por Victoria Colonna, la viuda del marqués de Pescara, de «cuyo divino espíritu estaba enamorado», según permite escribir a su primer biógrafo. El recuerdo de Victoria Colonna continúa inspirando sus poesías en los veinte años de su prolongada vejez, posteriores a la muerte de aquélla, y en su creciente misticismo llegará a deplorar el tiempo restado por el arte a la contemplación de Dios.

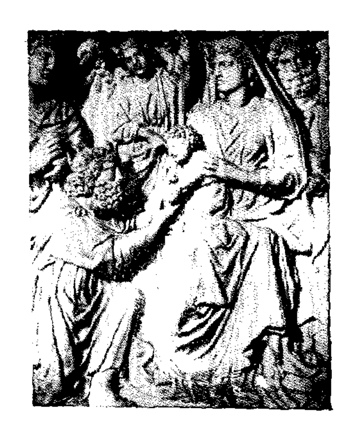
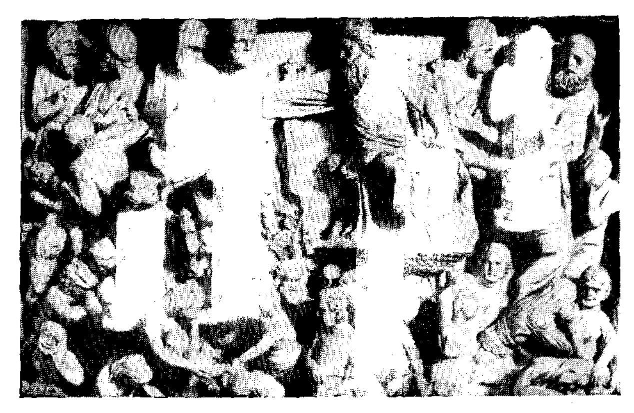
El mundo soñado por Miguel Angel es un mundo de gigantes, de actitudes grandiosas, facciones perfectas y gestos terribles, la *terribilità* de los gestos que tanto celebran en Miguel Angel sus contemporáneos. El sentido de la grandiosidad que hemos visto apuntar en Nicolás Pisano e inspirar la obra de Jacopo della Quercia y no pocas creaciones de Donatello, se intensifica ahora en Miguel Angel en proporciones insospechadas. Su reacción frente al estilo amable y a las sonrisas femeninas e infantiles de fin de siglo no es menos brusca que la de Bramante ante la graciosa decoración cuatrocentista.

En sus criaturas, gigantescos arquetipos humanos hijos de su exaltado idealismo, la vida late en todas partes y su alma apasionada borra de los rostros toda expresión de superficialidad. En los cuerpos la musculatura, cada vez más acusada, revela los largos años dedicados por el artista al estudio de la anatomía y la honda impresión en él producida por el grupo del Laoconte, la obra maestra del barroquismo





1-3.—Universidad de Salamanca.—NICOLÁS DE PISA: Púlpito de Pisa.—JUAN DE PISA: Púlpito de Pistoya.

4-5.—NICOLÁS DE PISA: Adoración de los Reyes.—JUAN DE PISA: Degollación de los inocentes.




6-7.—BRUNELLESCHI: Sacrificio de Isaac.—GHIBERTI: Creación de Adán.




8-9.—GHIBERTI: Sacrificio de Isaac.—Caín y Abel.





10-12.—GHIBERTI: Creación de Adán.—DONATELLO: S. Jorge, David viejo. *(Alinari.)*





13-15.—QUERCIA: Adán y el P. Eterno.—VERROCHIO: David.—ROBBIA: Virgen y Santos.

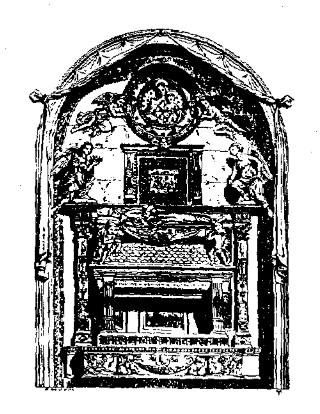
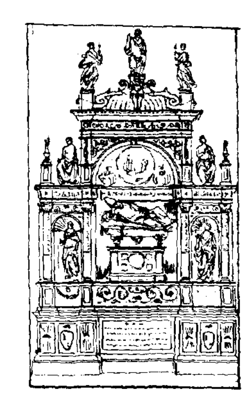
helenístico, recién descubierta (1506). Los desnudos miguelangelescos están dotados de una fuerza en tensión sin igual en la historia de la escultura. Los músculos viven y pugnan por acusarse bajo la piel, y el cuerpo todo, rebosante de dinamismo contenido, se revuelve sobre sí mismo, adoptando posiciones ricas en movimiento. Las actitudes nuevas y grandiosas al servicio de ese ideal de dinamismo son una de sus principales preocupaciones. En este afán de movimiento recogido sobre sí mismo, como veremos, se encuentra sustancialmente todo el manierismo posterior.

Miguel Angel comienza su carrera de escultor con un donatelliano, y desde muy joven estudia con empeño la escultura clásica. Siendo todavía casi un niño, el propio Lorenzo *el Magnífico* le enseña camafeos y medallas antiguas para educarle el gusto en las formas clásicas, y una de sus mejores creaciones juveniles es el *Cupido,* que entierra y hace pasar por antigua durante algún tiempo. *La Batalla de los Centauros* (1493), tema clásico sugerido por Poliziano, el humanista de Lorenzo *el Magnífico,* es, sin duda, su obra maestra de este período. Pero si en las dos anteriores expresa sus preocupaciones por el mundo clásico, en la *Virgen de la escalera* (1493) (lám. 30) aparece dueño del arte del relieve de tipo donatelliano.

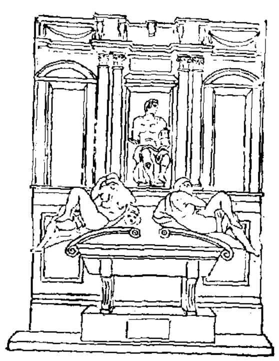
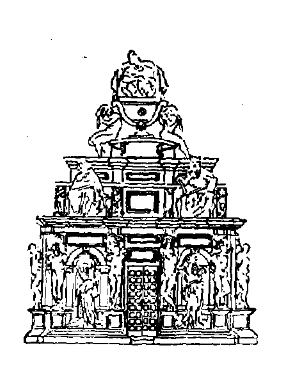
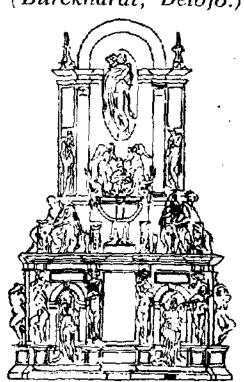
El vaje a Bolonia en 1494, al tener que abandonar Florencia a la caída de los Médicis, le permite conocer el estilo de J. della Quercia, que deja en él profunda huella; al año siguiente marcha a Roma, cerrando así su etapa florentina. En sus primeros años romanos, en los que con la contemplación constante de la escultura antigua se perfecciona su sentido clásico, esculpe la *Piedad* (lám. 37) (1497). En ella, según él mismo dice, representa a María «joven, más joven que el Hijo, para mostrarse eternamente Virgen; mientras que el Hijo, incorporado a nuestra naturaleza humana, debía aparecer como otro hombre cualquiera en sus despojos mortales». El rostro de la Virgen es de una belleza perfecta y en el cuerpo de Jesús aún no se advierte exageración anatómica alguna. La Virgen de Brujas, de hacia 1500, refleja las mismas preocupaciones estéticas, con la nota original de presentar al Niño de pie en tierra. Poco después esculpe el *David* (1501) (láms. 31, 34), la obra culminante de su época juvenil. De tamaño colosal, nada ha producido hasta ahora el Renacimiento de actitud más grandiosa. Con el aire clásico del Apolo del Belvedere, la obra más admirada por sus contemporáneos, refleja ya en su rostro esa vida interior tan apasionada y característica de su amor. El típico gesto de la *terribilità* miguelangelesca es tan manifiesto en el rostro, como en el cuerpo la preocupación por la musculatura.

Al David sigue el primero de los grandes conjuntos de la época romana. Julio II le encarga el magno monumento sepulcral que desea hacerse construir en el crucero mismo de San Pedro. Miguel Angel marcha a Carrara y dirige el corte de bloques de mármol colosales; los mármoles llegan a Roma y Miguel Angel acaricia en su fantasía las gigantescas estatuas que ha de esculpir. Este sueño es la gran ilusión de su vida. Lo imagina rectangular, con cámara funeraria en el interior, estatuas en los frentes y un profeta de remate en cada esquina (fig. 218). Pocos años después (1512) se ve obligado a disminuir las proporciones del proyecto (fig. 219). Ya tendrá que ser adosado, aunque todavía muy grande. Pero los años continúan transcurriendo y los encargos no le dejan avanzar en la obra. El propio Julio II le obliga a interrumpirlo para que pinte la capilla Sixtina. Además, la nueva empresa pictórica transforma su estilo. En ella adquieren forma definida sus grandes gestos terribles, sus actitudes violentas; en suma, su arte se enriquece considerablemente, y se carga aún más de dramatismo. Y, por otra parte, a poco de encomendársele el sepulcro se descubre el Laoconte (1506), que era conocido por las descripciones de Plinio. El entusiasmo de las gentes es extraordinario, y el efecto producido en Miguel Angel, profundo. El Pontífice lo adquiere, y a la serenidad del Apolo del Belvedere viene a agregarse, con el prestigio y la fuerza ejemplar de un monumento clásico, el movimiento, el dolor, el retorcerse las formas, el intenso claroscuro de la vigorosa musculatura, es decir, los valores presentidos por el artista florentino. Los años continúan pasando y, al cumplirse los cuarenta del encargo, escribe: *io mi trovo auer perduto tuta la mia giovinezza legato a questa sepoltura.* Muy poco después, en 1547, muerto el Pontífice que se lo encomendara, el viejo artista ve reducida la empresa de su vida a un modesto monumento en forma de fachada (fig. 220), en la iglesia de San Pedro in Vincoli, con *Moisés* (1513), el único profeta que llega a terminar, en el centro, y las estatuas de Lía, o la vida activa, y Raquel, o la vida contemplativa, a los lados.

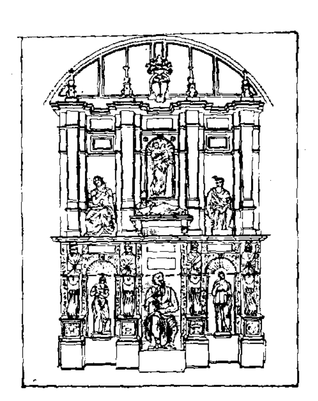
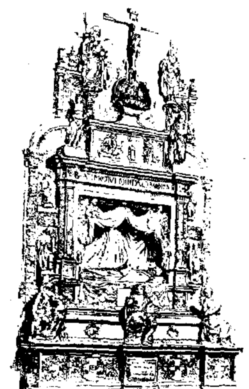
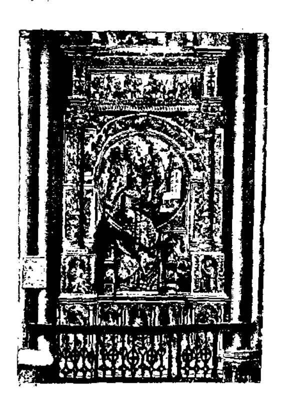
En el *Moisés* (láms. 33, 36), representado en el momento de contemplar la adoración del becerro de oro, la impresión del movimiento contenido del *David* alcanza extremos aún superiores. Ninguna escultura le aventaja en grandiosidad. De las figuras laterales sólo termina los *Esclavos,* del Louvre (1513) (fig. 218, lám. 35), dejándonos otros comenzados a desbastar. El propio Condivi, que escribe su biografía en vida del maestro, mientras nos dice en una ocasión que representan las Artes liberales, en otras los cita como las Virtudes encadenadas a la muerte de Julio II, por no existir ya quien las defienda. Si en el *Moisés*

Figs. 214-216.—Sepulcro de cardenal, Roma.—Rossellino: Sepulcro del cardenal de Portugal.—Sansovino: Sepulcro del cardenal Sforza, Roma. *(Burckhardt, Delojo.)*

Figs. 217-219.—Miguel Angel: Sepulcro de Julián de Médicis.—Proyectos para el sepulcro de Julio II. *(Delojo, Tolnay.)*

Figs. 220-222.—Miguel Angel: Sepulcro de Julio II, Roma. *(Tolnay.)*—Aprile: Sepulcro del obispo Ruiz, Toledo. *(Justi.)*—Zarza: Sepulcro del Tostado, Avila.

Miguel Angel representa todo el noble arrebato del conductor de un pueblo que se levanta contra la idolatría, en los gigantescos desnudos nos expresa todo el dolor de su anhelo artístico encadenado por el destino adverso, o, lo que es lo mismo, el drama interior de su vida.

Los sepulcros de los Médicis (fig. 217, lám. 32), en San Lorenzo de Florencia (1521), encargados por Clemente VII, son la otra gran empresa escultórica de su vida, a que tampoco puede dar cima, y que, a su vez, le impiden terminar el sepulcro de Julio II. En su origen deben dedicarse a Cosme y a Lorenzo *el Magnífico*, y a los Médicis que ocupan el solio pontificio, pero al fin sólo ejecuta los de otros dos miembros de la familia por los que no puede sentir gran entusiasmo: Julián y Lorenzo de Médicis, hermano y sobrino, respectivamente, de León X. Los presenta sentados: a Lorenzo, como escribe el Vasari, pensativo, *Pensieroso*, y a Julián, «de perfil divino», según el mismo biógrafo, en actitud arrogante. Recostados a sus pies sobre las tumbas, forman pareja las figuras alegóricas de la *Aurora* y el *Crepúsculo*, el *Día* y la *Noche*, espléndidos estudios de desnudo y movimiento, en contrapuestas actitudes, ya que el Día muestra la espalda y la Noche el frente.

El final de su carrera de escultor está representado por dos temas dolorosos: la *Piedad*, de la catedral de Florencia (1550), que deja sin concluir (lám. 38), y la del palacio Rondanini (1564), que sólo se encuentra comenzada (Museo de Milán). Los tiempos henchidos de entusiasmo por la belleza clásica de la *Piedad* del Vaticano están ya muy lejos. Han transcurrido muhos años cargados de desilusiones. El artista, en sus arrebatos místicos de la vejez, sólo quiere pensar en el espíritu, y en esas dos figuras del grupo Rondanini es eso lo que quiere expresarnos: espíritu y dolor, y no bellezas corporales. Así termina su vejez el escultor que en su mocedad había esculpido una bellísima estatua de Cupido que sus contemporáneos toman por obra de un escultor pagano.

Los restantes escultores italianos quedan, naturalmente, oscurecidos por el genio de Miguel Angel. Varios de ellos, sin embargo, dejan alguna obra famosa. Andrés Sansovino, algo mayor que Miguel Ángel, emplea un estilo muy clásico, pero un tanto frío, y es el autor del *Sepulcro del Cardenal Sforza* (fig. 216) en Roma. Su discípulo, Jacobo Sansovino († 1570), a quien ya conocemos como arquitecto, es el difundidor del estilo miguelangelesco en Venecia, donde trabaja principalmente, aunque su obra más bella es el *Baco*, que esculpe en su época florentina. Benvenuto Cellini († 1571), orfebre famoso, cuya célebre autobiografía es obra literaria de primera calidad, es el autor de *Perseo*

con la cabeza de Medusa (lám. 39), en que simboliza el triunfo de los Médicis sobre la República florentina. Al francés Juan de Bolonia († 1608), de Boulogne de Francia, que también es un gran maestro en el arte de fundir, se debe la popular estatua de bronce de *Mercurio* elevándose en los cielos con el caduceo, y *Rapto de las Sabinas* (láms. 42, 43). Obra suya es la estatua ecuestre de Felipe III, de la Plaza Mayor de Madrid, fundida después de muerto el artista (fig. 405).

Grandes fundidores en bronce y de particular interés para nosotros, por haber trabajado principalmente para Felipe II, son los escultores León Leoni († 1590) y su hijo Pompeyo Leoni, naturales de Arezzo, en Toscana, y establecidos en Milán. Pompeyo pasa casi toda su vida en Castilla, y a ellos me referiré al tratar de la escultura española.

FRANCIA: COLOMBE, GOUJON.—En Francia la escultura del Renacimiento no alcanza seguramente el amplio desarrollo que en España, pero si se tiene presente la devastación de templos durante la Revolución y la presencia de escultores franceses en la Península, es muy probable que su importancia sea mayor de lo que a primera vista permiten suponer los monumentos conservados.

Durante la primera etapa renacentista, la escuela más vigorosa radica en Troyes, y su cabeza es el escultor Miguel Colombe († 1512), en cuyas encantadoras estatuas de la Virgen (lám. 44) y en las de su escuela, se funde en forma admirable la gracia de los últimos días del cuatrocentismo florentino con el sentido francés de lo femenino. A Colombe se debe el rico *sepulcro de Francisco de Bretaña* con las estatuas de las Virtudes en los ángulos (fig 226). Como en España, no faltan italianos establecidos en el país, descollando entre ellos la familia florentina de los Giusti, que conserva su vitalidad artística en Francia durante varias generaciones. A ellos se debe el hermoso *sepulcro de Luis XII*, en San Dionisio, en forma de templete de dos plantas, con las estatuas orantes en la superior y las yacentes en la baja (fig. 227).

Pero cuando la escultura francesa del Renacimiento desarrolla su máxima personalidad es en la etapa siguiente, durante la que, al contrario de lo que sucede en España, se aceptan con entusiasmo los temas paganos, contribuyéndose así a la formación del futuro arte francés. La personalidad más insigne es Juan Goujon, al servicio de la corte. Decidido entusiasta del mundo antiguo, es en ella el gran difundidor de las formas clásicas y de los temas paganos. A él se deben las hermosas cariátides de mármol que sostienen la tribuna de los músicos del gran salón de baile del Louvre y los bellos relieves de las *Ninfas* (lám. 50) de la fuente de los Inocentes (1550) (fig. 81). Tanto en aquéllas como

en éstos, los hermosos cuerpos femeninos viven bajo paños plegados a la romana, con un sentido netamente clásico. Pero donde el paganismo se refleja de manera más patente es en el elegante retrato de *Diana de Poitiers,* la favorita de Enrique II, representada como la diosa de la caza, de cuerpo entero, desnuda y recostada sobre un ciervo (lám. 49). Vivo reflejo del tono renacentista de la escuela de Fontainebleau, por su belleza y por sus proporciones, este retrato es uno de los ejemplos más antiguos e importantes del tipo mitológico que, como veremos, hará fortuna en el barroco francés.

Germán Pilon († 1590) es autor también de obras importantes, donde el amor al desnudo y a la belleza femenina resplandecen. Para el monumento funerario del corazón de Enrique II esculpe el bello grupo de las *Tres Gracias* (lám. 48), hoy en el Museo del Louvre, que los religiosos encargados de su custodia consideran de las tres Virtudes. Pilon tiene, además, un sentido realista, que convierte la hermosa estatua orante del *canciller Birague,* del Louvre, en una de las obras maestras de la escultura francesa.

CAPITULO IV

ESCULTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

LA POLICROMÍA.—Durante el primer tercio del siglo XVI los escultores españoles abandonan el estilo gótico y se entregan con entusiasmo a las formas renacentistas. Algunos marchan a Italia, pero a la difusión del nuevo estilo contribuyen también artistas italianos y franceses, que, atraídos por la prosperidad económica y política, realizan obras importantes o afincan definitivamente en nuestro país.

Pasados los primeros momentos, la sensibilidad española se recobra y, partiendo de las formas recibidas de la vecina península, no tarda en producirse un estilo renacentista intensamente expresivo y original. Se emplean el mármol y el bronce en los monumentos funerarios, pero fuera de ellos, nuestros escultores continúan aferrados, como los del período gótico, al uso de la madera policromada, y gracias a ese material y a ese procedimiento, el gusto por lo dramático y por la riqueza, tan propio de nuestra manera de ser, puede manifestarse plenamente y sin gran esfuerzo. La escultura de madera policromada renacentista aspira a producir el efecto de riqueza deslumbrante de una gigantesca obra de orfebrería y la ilusión de vida real de una representación de teatro. El color no se da directamente sobre la madera, sino sobre una primera capa de yeso. En la parte correspondiente a los ropajes, y es la técnica llamada del estofado, se aplican, además, los panes de oro. Para incrementar la riqueza del estofado se raya en la capa de color dada sobre el oro el dibujo deseado, y, al dejar descubierto ese fondo de oro, se obtiene una primera decoración general de tipo esgrafiado. Sobre el resto de la capa de color puede pintarse una segunda decoración. La parte de policromía de rostros, manos y desnudos es el encarnado.

Este tipo de policromía, como es natural, hace que no sea el escultor, sino el pintor, quien termine la obra, con los naturales inconvenientes que de ello se derivan. Y esto explica que el escultor del siglo XVII Martínez Montañés, insista textualmente al contratar una de sus obras en que los «rostros y carnes de las figuras... se han de aparejar —es decir, prepararlas para recibir el color— con tanto primor y curiosidad que parezca que no se han hecho el tal aparejo, sino que está como cuando salió de las manos del escultor», para «que no encubra ninguna cosa del primor con que está acacaba la obra».

La técnica de la policromía en madera, como veremos, sigue cultivándose por nuestros escultores barrocos. El tratado antiguo sobre la materia es el contenido en los capítulos que le dedica en su libro *Arte de la Pintura* el pintor sevillano de fines del siglo XVI y principios del XVII Francisco Pacheco.

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. ESCULTORES ITALIANOS: FANCELLI Y TORRIGIANO. OBRAS IMPORTADAS.—Los comienzos de la escultura italiana cuatrocentista no tardan en ser conocidos en España, pues todavía en vida de Ghiberti, Giuliano de Poggibonsi, a quien se llama en Valencia Julián Florentino, esculpe en la catedral de la ciudad levantina toda una serie de relieves (1417) influidos por el estilo de aquél. Pero, en realidad, es necesario esperar hasta fines de siglo para que la escultura renacentista se difunda en nuestro país. A la cabeza de quienes la introducen figura, tanto por su renombre como por lo temprano de la fecha en que, según sus biógrafos, viene a la Península, Andrea Sansovino. El Vasari nos dice que pasa su juventud en Portugal y que se encuentra ya de vuelta en Italia antes de terminar el siglo. Es posible que sea el Andrea Florentino que se cita interviniendo en la catedral de Toledo, pero el hecho es que no conocemos ninguna obra suya segura labrada en España. Con él se ha querido relacionar el Sepulcro del Gran Cardenal Mendoza (1495 † 1503) (fig. 228), el magnífico mecenas del Renacimiento en España, en la catedral de Toledo. Cierra uno de los lados de la capilla mayor, y mientras presenta en el frente interior el sarcófago con la estatua yacente del cardenal, en el exterior forma un retablo con el relieve del cardenal arrodillado ante Santa Elena, bajo la protección de San Pedro.

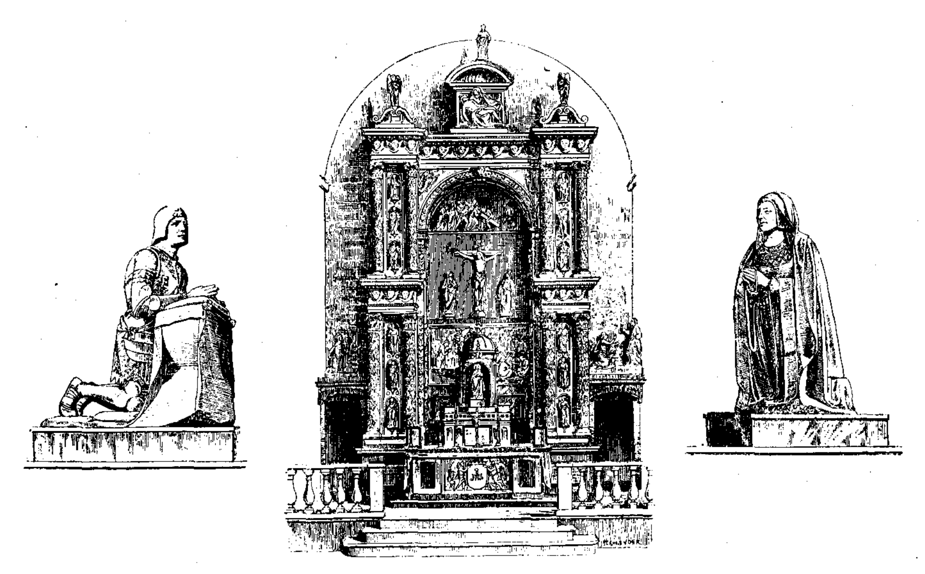
El principal propagador del nuevo estilo, o, al menos, el de labor más conocida, es Micer Domenico Alessandro Fancelli de Settignano († 1519), que trabaja para los Reyes Católicos y las personas más allegadas a su corte. Con escaso tiempo de diferencia, emprende sus dos primeras obras conocidas: el sepulcro del arzobispo de Sevilla,

don *Diego Hurtado de Mendoza* (1509), sobrino del Gran Cardenal, y la tumba del *príncipe don Juan* (1511) (figs. 229-230), en Santo Tomás de Avila. El sepulcro sevillano, que es un arco rehundido en el muro con la estatua yacente sobre el sarcófago, estatuillas y relieves, parece derivar en su composición general del de Paulo II por Mino da Fiésole y Giovanni Dálmata en el Vaticano. El del príncipe adopta, en cambio, el tipo de túmulo. La novedad respecto de los modelos medievales se debe a la inclinación de sus frentes, que hace pensar en el de bronce de Sixto IV, por Antonio Pollaiuolo, y que se encuentran decorados con grandes «tondos» o círculos, figuras entronizadas, trofeos y guirnaldas, todo ello de muy bajo relieve. La esbelta figura del príncipe que yace sobre el lecho mortuorio se adapta a la envolvente general del sepulcro. Del mismo tipo, pero más lujoso, es de los *Reyes Católicos* de la Capilla Real de Granada (1517) (fig. 231). Poco antes de morir recibe el encargo de labrar el de *Cisneros* (fig. 232), pero escasamente llega a trazarlo. Como veremos, es en lo fundamental obra de Bartolomé Ordóñez. Fancelli, típico representante del gracioso arte florentino de fines del XV, tal vez formado en el círculo de Mino da Fiésole, más que un gran escultor con personalidad en su patria es, sobre todo, un excelente decorador.

Su compatriota, el florentino Pietro Torrigiano, es, por su vida borrascosa, una de las figuras más representativas del Renacimiento. Condiscípulo de Miguel Angel, el desgraciado escultor tiene la mala suerte de chocar en violento altercado con él, hasta el punto de llegar a golpearle. Torrigiano abandona Florencia, y, después de hacer vida de soldado durante algún tiempo en Italia, aparece en Londres esculpiendo el *sepulcro de Enrique VII* y su mujer (lám. 46), en la Abadía de Westminster. Con su intranquilidad característica se ausenta de la corte inglesa y le encontramos en Sevilla (1521), donde pocos años después retrata a la emperatriz Isabel con ocasión de su boda. De creer al Vasari, su fin no puede ser más trágico, pues habiéndole discutido el duque de Arcos el precio de una estatua de la Virgen, enojado el artista, destruye violentamente la imagen, dando lugar a que intervenga la Inquisición, en cuyas cárceles se deja morir de hambre. Su obra maestra en nuestro país es el *San Jerónimo* (lám. 47) del Museo de Sevilla. De barro cocido, el material tan en boga en la ciudad andaluza desde el siglo XV, en él nos ha dejado Torrigiano tal vez la versión más perfecta en la escultura italiana de un cuerpo de anciano. La anatomía está exquisitamente estudiada, y la figura toda, compuesta con ponderación admirable. Pesé al fogoso temperamento del artista, la expresión de la imagen no refleja el apasionamiento de su autor.

La otra obra que de él conservamos es la *Virgen* sentada con el Niño, también de barro cocido y en el mismo museo (lám. 45). De prestancia cinquecentista, tampoco deja sentir la vehemencia que arruinara la vida de su autor.

El tercer maestro italiano importante de este primer período de la escultura renacentista en España es Jacobo Florentino, el Indaco († 1526), que aparece trabajando en Granada después de la muerte de Fancelli, coincidiendo con la presencia de Torrigiano en Sevilla. A él se atribuye



Figs. 223-225.—Aprile y Gazini: Sepulcro de los marqueses de Ayamonte, Santiago.

el hermoso grupo del *Santo Entierro* (lám. 51) de Granada, en una de cuyas figuras —uno de los Santos Varones— es manifiesta la influencia del Laoconte.

Simultáneamente con la actuación de estos artistas se importan obras de Italia desde fecha bastante remota. Figuran entre ellas relieves y aun retablos de cerámica vidriada robbianos, tan importantes como los de la catedral de Sevilla y del Museo Arqueológico Nacional, y, sobre todo, grandes sepulcros de mármol labrados en la costa genovesa, en los talleres de los Gazini y de los Aprili, y transportados por mar. Para Sevilla se esculpen varios. Los de los padres del primer marqués de Tarifa (1524), encargados por éste a su paso por Génova, de regreso de Tierra Santa, que se encuentran en la iglesia de la Universidad, son del mismo tipo de arco rehundido del de Hurtado de Men-

doza, de Fancelli, pero con largos relieves en el fondo. Están firmados en Génova, el uno por Pace Gazini y el otro por Antonio María Aprile de Carona. El gran monumento sepulcral del Marqués de Ayamonte (1525) (figs. 223-225), que hace para San Francisco, de Sevilla, se encuentra hoy en San Lorenzo, de Compostela. Pero la importación de estos grandes monumentos marmóreos no se reduce a las ciudades accesibles por vía marítima. En Bellpuig, en la provincia de Lérida, consérvase el no menos valioso del virrey de Nápoles don Ramón de Cardona (1524) (lám. 52), obra del napolitano Giovanni da Nola, y hasta que fue destruido, en 1936, existió en Toledo el del obispo de Avila (1526) (figura 221), debido a los Aprili, Giov. Antonio y P. A. Bernardino. También de grandes proporciones y rehundido en el muro, era, sin embargo, de tipo bastante diferentes a los anteriores.

VASCO DE LA ZARZA, FELIPE VIGARNI Y PERRIN.—Al lado de estos escultores italianos renacentistas que trabajan en España, y de estas obras importadas, antes de que termine el primer tercio del siglo, es preciso citar a los españoles Vasco de la Zarza y Bartolomé Ordóñez y al francés Vigarni.

Vasco de la Zarza († 1524), que trabaja en Avila y Toledo, se mantiene dentro de los límites estilísticos cuatrocentistas, como Fancelli, y como él, es, sobre todo, un decorador. A este aspecto decorativo se reduce, en efecto, su intervención en el retablo mayor de Avila, en los primeros años del siglo, donde aplica sus nerviosas ornamentaciones renacentistas a una estructura gótica. Pero sus obras principales son los monumentos funerarios. El de don Alonso Carrillo, de la catedral de Toledo, obedece al tipo ya comentado de gran arco rehundido en el muro con la estatua yacente del difunto sobre el sarcófago, coronado por ancho entablamiento y flanqueado por ricas columnas.

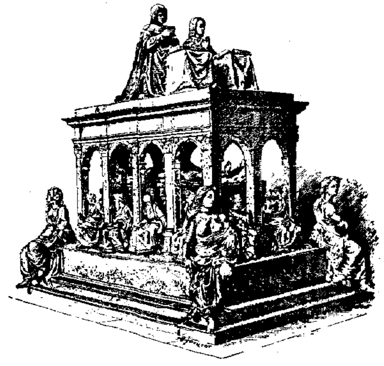
Su obra de más empeño y la que llena los últimos años de su corta carrera conocida es la decoración del trasaltar mayor (1518) y los altares del crucero (1521-1524) de la catedral de Avila, que no termina. Zarza cubre los muros interiores de la girola abulense con grandes paños de rica ornamentación renacentista, encuadrados por sencillas portadas y con relieves de los Evangelistas en medallones. En el gran paño central dedicado al sepulcro del *Tostado* (fig. 222, lám. 53) don Alonso de Madrigal, la estatua del difunto, que aparece escribiendo, es completamente exenta, y la escena del gran medallón, casi de bulto redondo. Completan la decoración escultórica del sepulcro las figuras alegóricas de las Virtudes.

Obra de Zarza es también el sepulcro de doña María Dávila († 1511) en el convento de las Gordillas, de Avila, y a él se atribuyen, además, los restos del sepulcro del tesorero Núñez de Arnalte, en Santo Tomás, de la misma población. Zarza forma escuela en Avila, pudiendo recordarse entre sus discípulos y colaboradores a Juan Arévalo, Lucas Giraldo y Juan Rodríguez, este último uno de los decoradores de la capilla mayor de la iglesia del Parral, de Segovia (1518).

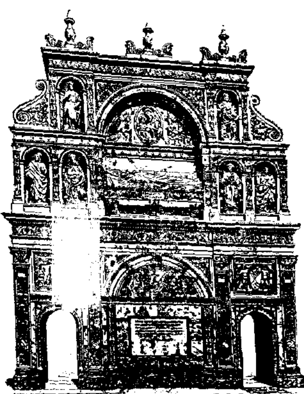
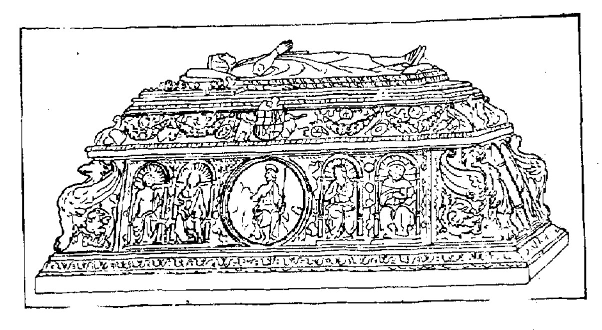
Aunque la actividad del burgalés Bartolomé Ordóñez († 1520), que muere joven, corresponde a estos mismos años, como su estilo renacentista es más avanzado, es preferible estudiarlo al comienzo de la etapa siguiente.

No sucede lo mismo al borgoñés Felipe Biguerny († 1543), conocido en Castilla con el nombre de Vigarni. Su labor llena medio siglo, y aunque la segunda parte de su carrera delata su deseo de incorporarse a las nuevas modas renacentistas, la parte más valiosa de su producción corresponde a este primer período. Establecido en Burgos, donde organiza un taller muy activo, trabaja para toda Castilla la Vieja hasta los últimos años de su vida, en los que, para atender a la obra de la sillería del coro de la catedral de Toledo, se traslada a esta población. Cuando aparece en Burgos, lo vemos esculpiendo los grandes relieves en piedra (lám. 54) de la girola de la catedral (1498-1513), en el más antiguo de los cuales, que es el del *Camino del Calvario,* emplea ya en los fondos formas arquitectónicas renacentistas. El estilo de estos relieves descubre a un artista formado en el círculo de Tours, con fina sensibilidad para interpretar los ropajes y cierta rigidez mantegnesca en las actitudes y en las agrupaciones. Sus amplios fondos de paisaje de elevada línea de horizonte, con su sentido eminentemente pintoresco, nos dejan ver la influencia del gótico de los últimos tiempos.

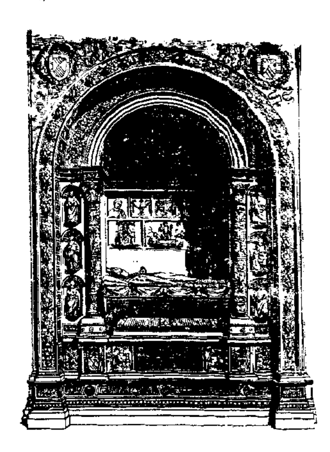
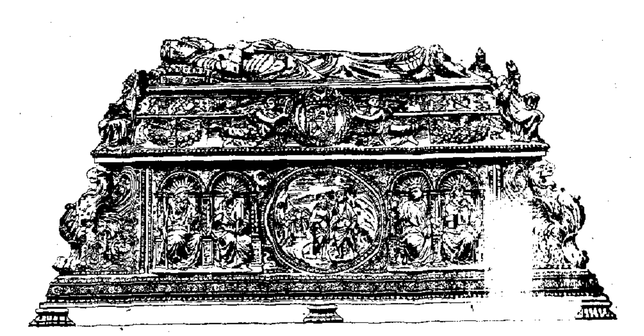
Pero Vigarni no se contenta con seguir expresándose en el estilo cuatrocentista, y, al mediar la tercera década, comienza a transformarse. En el retablo mayor de la Capilla Real de Granada (1520) lámina 55) los personajes pierden la ingenuidad cuatrocentista de sus obras burgalesas, se hacen más grandiosos y movidos, y ganan en dramatismo, probablemente por sugestión de Berruguete. Dedicado a los Santos Juanes, además de las escenas de los encasamientos centrales, son muy interesantes los bajos relieves del banco, donde se representa la *Entrega de la ciudad* (lám. 56) y el *Bautismo de los moriscos.* Las estatuas orantes de los Reyes Católicos que flanquean el retablo, son, al parecer, de Diego Siloe; las esculpidas por Vigarni se encuentran hoy en la sacristía de la Capilla.

Figs. 226, 227.—Colombe: Sepulcro de Francisco de Bretaña, Nantes.—Giusti: Sepulcro de Luis XII, París.

Figs. 228, 229.—Sepulcro del gran cardenal Mendoza, Toledo.—Fancelli: Sepulcro del príncipe Don Juan, Avila. *(Argilés.)*

Figs. 230, 231.—Fancelli: Sepulcros del cardenal Mendoza, Sevilla, y de los Reyes Católicos, Granada. *(Justi.)*

Otro gran retablo, inmediatamente posterior, es el de la Capilla del Condestable (1523-1525), de la catedral de Burgos, que hace a medias con Diego Siloe. La división del trabajo entre los dos artistas alcanza incluso a la gran historia central de la Presentación, donde se cree que Vigarni ejecuta las esculturas del gran sacerdote y de la profetisa Ana a la derecha, y Siloe el grupo de la izquierda.

La obra más representativa de su esfuerzo por incorporarse a las nuevas modas estilísticas es la ya citada sillería de la catedral de Toledo (1538-1543). En sus numerosos relieves se advierte cómo seduce al viejo escultor el afán de movimiento de la nueva generación, pero es incapaz de asimilarlo. El encargo de la mitad de la sillería es, sin duda, un reconocimiento a la fama del anciano maestro, pero su arte ha pasado ya de moda; sus relieves resultan arcaizantes frente a los de su nuevo copartícipe, que es ahora Alonso Berruguete, de quien se tratará más adelante.

De origen francés es también Miguel Perrin, que inicia su carrera en Sevilla, por los mismos años en que trabaja Torrigiano y se importan los lujosos sepulcros de mármol de los Aprili y los Gazini. Como en el caso de Vigarni, sus obras principales, las que realmente representan una novedad, corresponden a esta etapa estilística, aunque las conocidas apenas remontan más allá del año 1520. El es el autor de los grandes relieves de la *Adoración de los Reyes* y de la entrada de *Jesús en Jerusalén* (lám. 57), y de las estatuas de las dos portadas orientales de la catedral, todo ello de barro cocido, según la tradición sevillana. Como en el caso de Vigarni, los fondos del paisaje delatan el lastre gótico de su origen nórdico. Algunas de sus figuras nos hablan de su formación, al menos en gran parte, francesa. A Perrin se deben, además, el relieve y las estatuas de la Puerta del Perdón de la misma catedral (1519) y una *Quinta Angustia* (1529) en la de Santiago de Compostela.

ARAGÓN: MORLANES, FORMENT Y YOLY. CATALUÑA.—A esta etapa del primer tercio del siglo corresponde también la actuación de los principales escultores renacentistas que trabajan en Aragón. No obstante las viejas e intensas relaciones de la monarquía aragonesa con Italia, no se establecen en ella artistas de ese origen, como los arriba citados, y la única obra traída de la vecina península es el sepulcro de Bellpuig, en Lérida.

Los comienzos de la escultura renacentisa aragonesa están representados por Morlanes *el Viejo*, cuya obra más fidedigna es el retablo de Montearagón (1506-1512), en la catedral de Huesca. Pero el verda-

dero creador de la escuela es el valenciano Damián Forment († 1540), cuya labor es extensa, y, como es corriente en artistas a quienes se pide más de lo que pueden producir, en no pequeña parte de taller.

Forment inicia su carrera conocida con las esculturas del retablo de la Colegiata de Gandía (1501-1507); pero su primera obra importante es el retablo mayor del Pilar de Zaragoza (1509) (lám. 58), comenzado (1484) por Gilbert. La impresión de conjunto es la de un retablo gótico, y gótica es, en efecto, toda su parte arquitectónica. El deseo de emular al de la Seo ya es explícito en el contrato, y la propia obra nos lo confirma. La distribución es la misma. El bancal, compuesto de siete casas con escenas del Nuevo Testamento en relieve, el sotabanco y dos grandes estatuas laterales, forman el cuerpo inferior; sobre él, tres grandes calles, la central mucho más alta para dar espacio a la claraboya del típico sagrario aragonés, con escenas cubiertas por amplios doseles o chambranas, constituyen el cuerpo principal. Las laterales figuran la *Presentación* y el *Nacimiento,* mientras la central nos muestra a María con los apóstoles en primer término, interpretada con tan notable grandiosidad que hace pensar en el pleno Renacimiento. En las escenas del banco, los fondos arquitectónicos son renacentistas. Los retratos del escultor y de su esposa, en sendos medallones, decoran el banco.

La claridad de la composición del cuerpo principal del retablo del Pilar, con sus tres amplias calles, disminuye considerablemente, en cambio, en el de la iglesia de San Pablo (1511-1517), al multiplicarse aquéllas hasta cinco. En el de San Miguel de los Navarros (1519) la traza varía ya por completo, tal vez por deberse a otro artista. Las composiciones, antes amontonadas en estrechas casas góticas, se desarrollan ahora en amplios escenarios apaisados.

El prestigio del retablo gótico de la Seo, aumentado, además, por el ejemplo del retablo del Pilar, es, sin embargo, demasiado grande para que, al encargársele poco después el de la catedral de Huesca, la hojarasca del «estilo moderno» no encuadre de nuevo sus figuras. Salvo en el banco, donde el artista vuelve a retratarse, en este caso con su hija, la distribución es idéntica a la del retablo del Pilar. Su cuerpo principal está dedicado a las tres grandes escenas del *Cristo con la Cruz,* el *Calvario* (lám. 59) y el *Descendimiento.*

En la última parte de su vida, Forment esculpe el magno retablo de Poblet (1527-1529), cuyo estilo denota ya, en lo arquitectónico, un manifiesto cambio de rumbo artístico. El gótico desaparece, y tanto las escenas en relieve como las estatuas sorprenden por su mayor clasicismo, como contagiadas por el estilo renacentista de su arquitectura.

En el de Santo Domingo de la Calzada (1538), del que Forment labra una gran parte, vemos la típica claraboya aragonesa de la custodia como apresada en una organización renacentista extraña. El barroquismo con que las numerosas figuras de los encasamientos se desbordan por las entrecalles, nos habla del estilo más avanzado de la escultura castellana.

Tampoco es hijo de la tierra el segundo maestro del Renacimiento aragonés. Gabriel Yoly († 1538), que así se españoliza su nombre, es francés. Aparece trabajando en nuestro país algunos años después de Forment, pero muere hacia la misma fecha. Se le ha atribuido la estatua de San Miguel (1519), del retablo del santo ya citado, y el retablo de San Agustín, de la Seo de Zaragoza (1520), donde la arquitectura es también del romano, y la escultura nos lo muestra más comedido en la expresión que Forment. La última parte de su vida transcurre en Teruel, donde esculpe el retablo mayor (1536) de la catedral, cuya gran escena de la *Asunción* se encuentra influida por el retablo de Forment en el Pilar (láms. 60, 61). Sus numerosos relieves revelan gracia y vida en el arte de componer y gran dominio de la técnica de la escultura en madera.

El tercer gran maestro de la escuela parece haber sido Morlanes *el Mozo*, muerto ya a mediados de siglo, que termina la portada de Santa Engracia, de Zaragoza. Obra de más fama que calidad es, por último, la de los relieves de la sillería de la catedral del Pilar, debidos a los escultores Obray y Lobato.

En Cataluña, donde hemos visto trabajar a Forment en el retablo de Poblet, el principal escultor es el vasco Martín Díez de Liatzasolo, que se establece en Barcelona al comenzar el segundo tercio del siglo. Sus obras principales son el *Tránsito de la Virgen*, del Museo de Barcelona, y el *Entierro de Cristo*, de la iglesia de Tarrasa (1539).

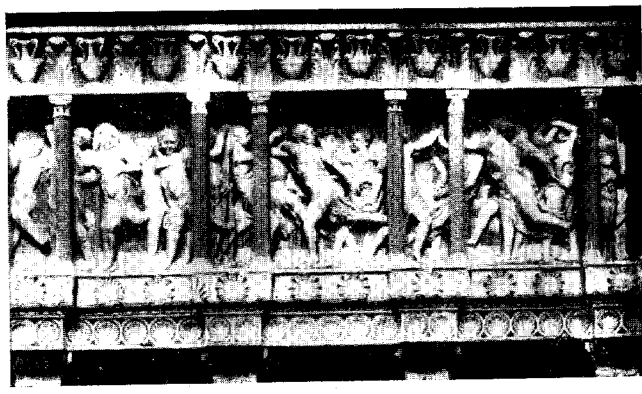
LA ESCULTURA CASTELLANA DEL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO. ORDÓÑEZ Y SILOE.—La escultura castellana de esta nueva etapa del Renacimiento se distingue por abandonar el estilo cuatrocentista, dominante en el primer tercio del siglo, y mostrarse cada vez más influido por el dramatismo miguelangelesco.

Aunque la verdadera capital de la escultura castellana radica ahora en Valladolid, preciso citar a la cabeza de los propagadores del nuevo estilo a los burgaleses Bartolomé Ordóñez y Diego Siloe, que estudian en Italia. Ordóñez († 1520) es un escultor de primer orden, que, desgraciadamente, muere joven. El es, probablemente, el primero que de una manera franca emplea las formas miguelangelescas. Las primeras

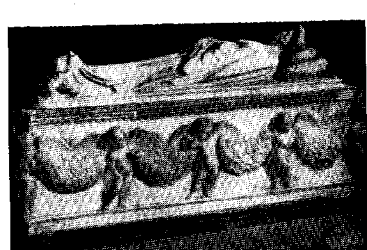





16-19.—DONATELLO: S. Jorge, S. Juan, Nicolo de Uzzano, S. Juanito.

20-22.—DONATELLO: David.—VERROCHIO: David.—DONATELLO: Cantoria.

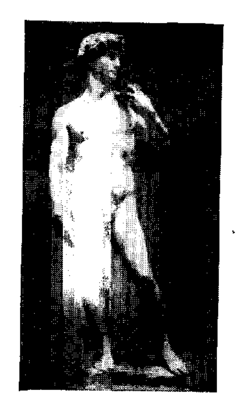

23-25.—DONATELLO: Gattamelata.—QUERCIA: Sepulcro de Hilaria de Careto.—
VERROCHO: Colleoni.





26-28.—ROBBIA: Cantoria.—DESIDERIO DE SETIGNANO: Marietta Strozzi.—A. DI DUCCIO: Virgen.






29-32.—LAURANA: Busto.—MIGUEL ÁNGEL: Virgen de la escalera, David, J. de Médicis.





33-35.—MIGUEL ÁNGEL: Moisés, David, Esclavo.

noticias que de él tenemos le presentan en Nápoles esculpiendo, en unión de su paisano Diego Siloe, el retablo de mármol de San Giovanni a Carbonara, donde, al parecer, se le debe el gran relieve de la *Adoración de los Reyes*. Dos años más tarde se encuentra ya en Barcelona trabajando, también en unión de su paisano, en el trascoro y en la sillería de la catedral. En los bellísimos relieves de mármol de aquél, dedicados a la vida de Santa Eulalia, y en los de madera de la sillería, de carácter más decorativo, nos dice cómo sabe fundir los gestos terribles miguelangelescos con no pocos recuerdos donatellianos, inspirados por una gracia todavía típicamente cuatrocentista. Entre los relieves de la sillería merece destacarse el del *Entierro de Cristo*, digno de Donatello, y entre los del trascoro, el de *Santa Eulalia* (lám. 62) *ante el magistrado*.

Colabora con Ordóñez en el coro barcelonés, entre otros, el escultor de Metz, Juan Monet, uno de los principales introductores del Renacimiento en Bélgica y Holanda, donde goza de gran fama.

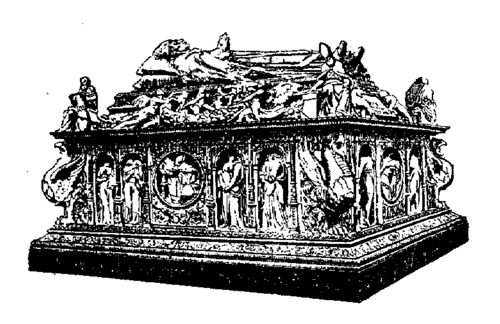
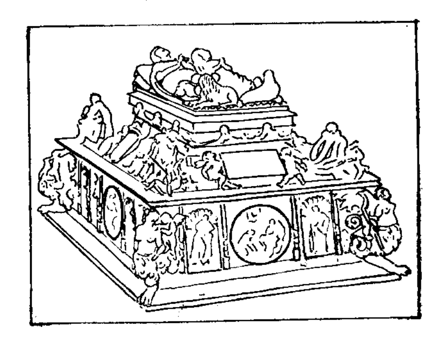
El deseo de adelantar la ejecución de estos relieves y de varios monumentos sepulcrales decide a Ordóñez a trasladarse a Carrara, donde muere poco después. El más importante de estos últimos es el de *Don Felipe y Doña Juana* (fig. 233), de la Capilla Real de Granada, en que emplea el tipo tumular de frentes verticales y no inclinados, como los de Fancelli. Agrega al modelo de éste una urna con las estatuas yacentes de los monarcas; es decir, un segundo cuerpo, que rompe con la simplicidad del de los Reyes Católicos, en la misma capilla. Lo decoran relieves tan bellamente compuestos como los de Barcelona. Aunque no llega a terminarlo, también es obra de primer orden de nuestro Renacimiento el *sepulcro del Cardenal Cisneros* (fig. 232), de Alcalá de Henares, muy dañado por la última guerra y la vergonzosa incuria posterior. Como obra de bulto redondo, merece recordarse la *Virgen con el Niño*, de la catedral de Zamora.

Escultor también de muchos quilates es su compañero Diego Siloe († 1563). Aunque su vida es larga, como abandona la escultura en plena juventud, al marchar como arquitecto a Granada (1528), su labor escultórica es muy reducida. Ya hemos visto cómo colabora en Nápoles y Barcelona con Ordóñez. En Burgos, además de la decoración de la Escalera Dorada de la catedral, ejecuta con Vigarni el retablo mayor (1523) de la capilla del Condestable, donde, además del grupo de la *Presentación*, esculpe en el banco la *Visitación*. El *Cristo muerto* y el *San Jerónimo* penitente de los retablos laterales de la misma capilla ponen bien de manifiesto sus dotes de escultor. Pero, aparte de estas obras de la catedral burgalesa, existen otras importanes en diversas

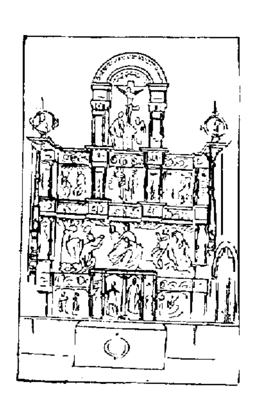
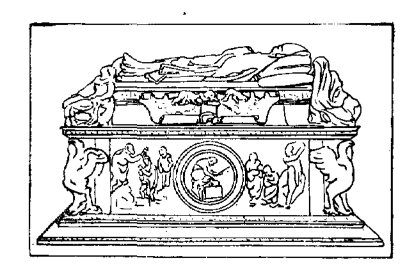
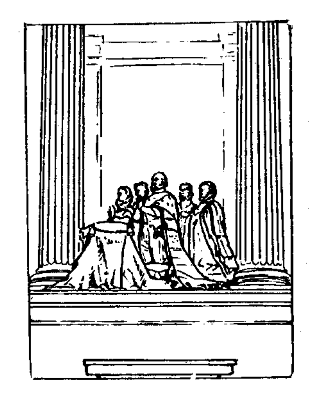
partes de Castilla. Sirvan de ejemplo el sepulcro de frentes cóncavos en talud del *patriarca Fonseca,* de Santa Ursula, de Salamanca, y el bello relieve del *Bautista* (lám. 63) del Museo de Valladolid. No obstante que en Granada se consagra a la arquitectura, pueden recordarse el *Cristo a la columna,* de San José, de Granada, de dramatismo extremado, y el relieve de la *Virgen con el Niño,* de la sillería del coro de San Jerónimo, en el que resucitan sus recuerdos donatellianos.

ALONSO BERRUGUETE.—Ausente Siloe de Burgos y muerto joven Bartolomé Ordóñez, el porvenir de la escuela burgalesa se trunca, y la gran escuela renacentisa castellana termina formándose en Valladolid gracias a la presencia de Alonso Berruguete y, desde pocos años más tarde, del francés Juan de Juni, animados ambos, pese a sus diferencias esenciales, por el mismo fuego miguelangelesco. Una importante serie de escultores de segunda fila, influidos por estos dos grandes maestros, completa el cuadro de la escuela vallisoletana.

Alonso Berruguete (1488-90 † 1561), natural de Paredes de Nava, en Tierra de Campos, es hijo del pintor Pedro Berruguete y se forma en Florencia y en Roma. No faltan en él huellas de escultores florentinos como Ghiberti, pero su principal fuente de inspiración es Miguel Angel, pues hasta es posible que sea el joven español que copia el cartón de la guerra de Pisa de aquél, citado por el Vasari. Consta, además, y sus obras son testimonio de ello, que copia también el grupo del Laoconte recién descubierto (1506) en Roma. Toda esta serie de modelos no hace sino dar forma a su afán de movimiento y a su temple intensamente dramático, que movimiento y expresión dramática son las aspiraciones a que sacrifica casi todos los demás valores plásticos. Berruguete es artista que trabaja de prisa. El intenso arrebato de sus personajes habla más del fuego impetuoso con que fueron trazados, que de un deseo de perfección, y tan es así, que, aun no debiendo olvidarse que los más de sus relieves y estatuas se hacen para retablos de ciertas proporciones y que forman parte de un gran conjunto decorativo, adolecen con frecuencia de lamentables incorrecciones. Sin embargo, también debe tenerse presente que esas estatuas de retablos han sido concebidas para ser contempladas en el marco de éstos, y que salvo en contados casos, no ofrecen más que muy pocos puntos de vista. Al parecer, los retablos decorados por sus esculturas son también obra suya, pudiendo notarse en algunos de ellos su esfuerzo por romper con la estrecha cuadrícula tradicional, y su deseo de crear grandes escenarios de columnas muy finas que apenas se advierten entre el remolino e ímpetu de sus figuras.

Figs. 232, 233.—Ordóñez: Sepulcro de Cisneros y de Don Felipe y Dona Juana, en Alcalá y Granada. *(Argilés.)*

Figs. 234-236.—Berruguete: Retablo de la Adoración de los Reyes y sepulcro del cardenal Tavera.—Leoni: Sepulcro de Felipe II, Escorial. *(Argilés, Delojo.)*

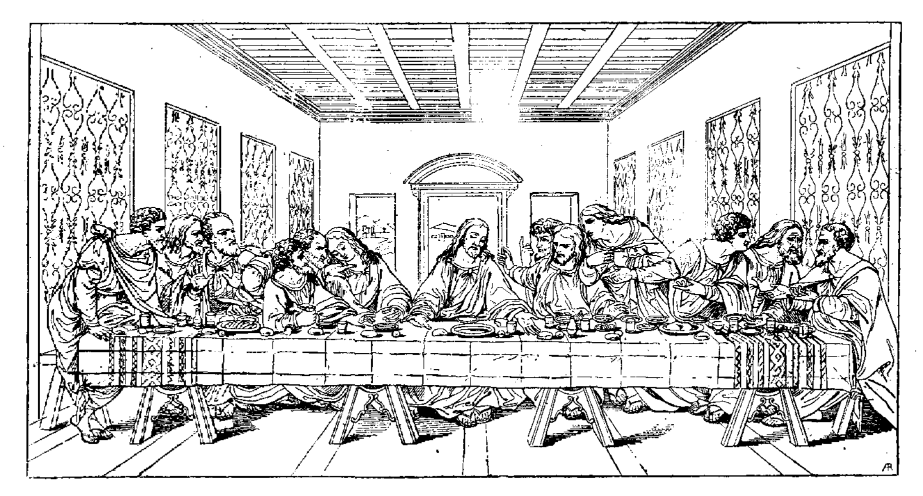


Fig. 237.—Leonardo de Vinci: La Cena, Milán.

Berruguete, tan original en tantos aspectos, como veremos, llega a crear escenarios esencialmente barrocos.

El retablo más antiguo que conocemos del artista es el de Olmedo (1527), hoy en el Museo de Valladolid, donde se nos muestra con todo su intenso sentido dramático y con sus frecuentes incorrecciones. En 1532 crea una de sus primeras obras maestras: el retablo de San Benito, conservado en el mismo museo. Compónese de varias escenas en relieve, figuras de bulto redondo e historias de pintura. Los relieves representan historias benedictinas y de la vida de Jesús; no obstante la vida intensa de algunas figuras y de la expresión de las cabezas, como la de los caballos de la conversión de Totila o la de San Benito moribundo, están, en general, torpemente compuestos. Su parte más bella son las estatuitas y grupos de los intercolumnios. El *San Sebastián* (lám. 65), con el movimiento de huida de su cuerpo de adolescente hacia el tronco del árbol, ofrece una mezcla de temor y de gracia que hace pensar en Donatello y en el Miguel Angel joven. Pero donde su sentido dramático se expresa en forma más aguda es en el grupo de *Abraham e Isaac* (lám. 66) —inspirado en modelos de Donatello y Miguel Angel— y en el *San Jerónimo* (lám.67), cuyo arrebato místico alcanza alturas a que sólo sabrá elevarse años después el Greco. En varias de las restantes estatuitas (lám. 68) es muy sensible la influencia del Laoconte.

Antes de terminar esta misma década, en 1537, esculpe el retablo de la *Adoración de los Reyes* (fig. 234, lám. 64), de Santiago de Valladolid. Las grandes columnas que en Olmedo recorren sus dos cuerpos encuadrando el retablo, aunque más delgadas, persisten aquí, pero las pequeñas llegan a desaparecer en el gran cuerpo principal para crear un amplio escenario de toda la anchura, donde poder desarrollar la escena de la Adoración, animada por el más intenso movimiento y por las más arrebatadas actitudes, inspirados por los frescos de Miguel Angel en la Sixtina.

Este mismo fuego anima el choque de las figuras de la Virgen y de Santa Isabel en la escena de la *Visitación*, de la iglesia de Santa Ursula, de Toledo, choque violento en que transforma nuestro escultor el elegante saludo cortesano en que convierte el tema Ghirlandajo (lám. 117).

En el camino de sus geniales atisbos de barroquismo, que tantos años tardarán todavía en sospechar los italianos, el límite máximo lo acusan sus dos magnas *Transfiguraciones* (lám. 70) de la catedral de Toledo (1543-1548) y del Salvador de Ubeda (1559), las dos creaciones capitales de bulto redondo de su última época.

Pero la obra capital de este período, de que forma parte la Transfiguración toledana, es la hermosa serie de relieves (lám. 69) de la mitad de la sillería del coro, cuya otra mitad ejecuta Vigarni. Son figuras de santos y profetas que, arrebatados por una intensa vida interior, constituyen la galería de místicos más maravillosa producida hasta entonces por el arte español y cuya fecunda semilla ha de florecer pocos años después en el Greco. Labrados en madera sin policromía alguna, puede apreciarse en ellos la finura de modelado de que es capaz el escultor de Paredes de Nava.

Berruguete, con el *sepulcro del Cardenal Tavera,* del hospital de Afuera, de Toledo, agrega un nuevo eslabón a la brillante serie iniciada por Fancelli. En el rostro del Cardenal, interpretado con intenso realismo, utiliza la mascarilla del difunto (fig. 235).

JUAN DE JUNI. OTROS ESCULTORES.—El otro gran maestro de la escuela, o, como dice un contemporáneo suyo vallisoletano, «uno de los mejores maestros de escultor que hay en España, quitando a Berruguete», es el francés Juan de Juni († 1577). Como hemos dicho, desliza su carrera por los mismos cauces miguelangelescos que Berruguete. Pero ¡qué abismo no le separa del escultor castellano! ¡Qué frescura y qué ingenuidad no respiran las obras de Berruguete, siempre hechas de prisa, y qué cantidad de preparación y de estudio no se ven tras las creaciones del francés! Un escultor de su tiempo le acusa de haber necesitado cinco años para hacer «tan poca cosa» como el *Entierro de Cristo,* del convento de San Francisco, y con frecuencia se le reprocha, con motivo del ruidoso pleito del retablo de la Antigua, su falta de fecundidad. En cambio, uno de sus testigos dice de su proyecto para aquel retablo, como queriendo traslucir algo de las teorías artísticas de Juni, «que tiene en sí otro secreto y entendimiento más de lo que parece».

Juni es un enamorado de lo grandioso; más aún: de lo gigantesco. Sus personajes, de rostros anchos y hermosos, son siempre corpulentos. No son de temperamento nervioso, como los de Berruguete, capaces de dispararse hacia el mundo exterior en el primer arrebato, en un rápido y fácil movimiento corporal. Por el contrario, se retuercen sobre sí mismos con esos movimientos angustiosos del que prefiere consumir en su interior el fuego de su pasión. En el fondo, es uno de los grandes manieristas del Renacimiento, en el que al sentido de lo gigantesco de Miguel Angel se agregan esa inquietud y esa angustia de espacio que distinguen a la pintura florentina de la segunda década del siglo. Es muy probable que, además, haya influido, en su manera de plegar los ropajes, J. della Quercia, y en algunas actiudes, modelos venecianos.

En la cuarta década del siglo le encontramos en León (1533-1538), trabajando en San Marcos, y a esa época deben de pertenecer el *Descendimiento* y un retablo del claustro, ambos de piedra. En el retablo de la Concepción de Rioseco (1538) crea ya una de sus obras maestras. En el *Abrazo* (lám. 78) en la Puerta Dorada, que ocupa el primer cuerpo, encontramos una de esas compactas composiciones tan típicamente suyas, de grandiosas figuras angustiosamente apretadas por la arquitectura. Y con análogo esfuerzo se abre paso en su hornacina del segundo cuerpo la *Inmaculada* (lám. 79), fruto de aquella simbólica unión.

Su obra de mayores proporciones es el ya citado retablo de la iglesia de Santa María de la Antigua (1544-1562), hoy en la catedral, cuya traza, debida al propio Juni, carece de precedentes en la escuela. La forma admirable cómo se encuentran enlazadas entre sí la arquitectura general, las esculturas, los relieves y las diversas piezas decorativas, lo convierten en el retablo más orgánico y original que el Renacimiento ha dejado entre nosotros. Pero sus dos creaciones más conocidas son el *Santo Entierro* y la *Piedad,* que con diferencia de casi treinta años esculpe para Valladolid (1543) y para la catedral de Segovia (1571). El *Santo Entierro* (lám. 73), de Valladolid, hoy en el museo, es de bulto redondo, y a la vista de figuras como éstas se explica que afirmase un contemporáneo que «vale más el espíritu de una de las hechas por Juni que todo lo hecho por Giralte». Presos del más intenso dolor se retuercen en angustiosas actitudes en torno al gigantesco cuerpo de Cristo muerto, seis personajes concebidos como para encajar unos en otros (láms. 76, 77). Y este mismo sentido típicamente manierista culmina en la *Piedad* (láms. 74, 75), de Segovia, donde los soldados de los intercolumnios reiteran el tema un tanto sansonista de los cuerpos humanos pugnando por vencer la presión de los elementos arquitectónicos.

La escultura más popular de Juan de Juni es la *Virgen de los Cuchillos* (láms. 71, 72), de la iglesia de las Angustias, de Valladolid, donde la expresión trágica, el sentido del movimiento típico de su autor, de pura estirpe miguelangelesca —piénsese en la Virgen de San Lorenzo de Florencia— y el ansia de grandiosidad, se aúnan para crear una de las obras maestras de la escultura renacentista.

De los escultores vallisoletanos de segunda fila merecen recordarse los discípulos y colaboradores de Berruguete, Francisco Giralte († 1576) e Isidro de Villoldo, autores, respectivamente, del retablo y sepulcros de la Capilla del Obispo, de Madrid, y del retablo de la sacristía de la catedral de Avila. A los Corral se deben las yeserías de la capilla de

los Benavente (1551), de Rioseco, en la que la decoración escultórica renacentista alcanza extremos de riqueza inigualados hasta ahora.

En Andalucía no se forma una verdadera escuela. Deben citarse, sin embargo, en Sevilla, al flamenco Roque Balduque, autor de Vírgenes con el Niño (lám. 80) bastante uniformes e inspiradas, entre las que destaca la del hospital de la Misericordia (1558), y al castellano Bautista Vázquez († 1589), autor de varios de los relieves de la sala capitular de la catedral (1581-1586).

El último tercio del siglo: Becerra y Ancheta.—Las obras de El Escorial dan lugar en nuestra escultura a un nuevo capítulo italiano, en el que se proscribe la madera y se emplea el bronce. Es el de los ya citados León Leoni († 1590) y su hijo Pompeyo Leoni. Del primero poseemos en España la estatua de *Carlos V* (lám. 81), del Museo del Prado, donde la contraposición entre la figura triunfante del César y la del Furor vencido está expresada con grandiosidad. La armadura, que se desmonta, permite convertir la estatua en un retrato desnudo como los de los emperadores romanos.

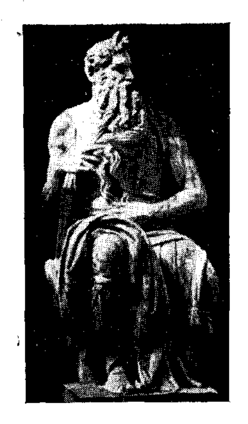
Por sus modelos se funden las esculturas del retablo mayor (1582-1590) de El Escorial, pero lo más importante son los *grupos funerarios de Carlos V y de Felipe II* (fig. 236, lám. 82), con sus respectivas familias, concebidos con solemnidad más española que italiana. El bronce dorado y las incrustaciones de colores de las estatuas hacen que los grupos destaquen suavemente en la media luz de la capilla mayor, y su actitud y expresión graves, encuadradas por las monumentales columnas, las incorporan al ambiente majestuoso del templo. Obra exclusiva de Pompeyo es la escultura orante, de mármol, de la infanta *doña Juana*, de las Descalzas Reales de Madrid. Muerto ya Felipe II, da el modelo (1601) de las estatuas orantes de bronce de los *duques de Lerma,* del Museo de Valladolid.

Al lado de este escultor italiano trabaja, en piedra, para El Escorial el toledano Juan B. Monegro († 1621), cuyas principales obras son *los Evangelistas* y los *Reyes de Judá* (1584), en los patios de esos nombres.

La reacción que esta estatuaria escurialense significa con su clasicismo y con su tono solemne, contra el dramatismo y el afán de movimiento de la del segundo tercio del siglo, se había manifestado antes fuera de la corte. Uno de los rasgos más destacados de esta última etapa renacentista es su entusiasmo por los tipos hercúleos del Miguel Angel del *Juicio final* y de la Capilla Paolina. Figura a la cabeza del nuevo estilo el andaluz Gaspar Becerra (1520 † 1570), pintor y escultor edu-

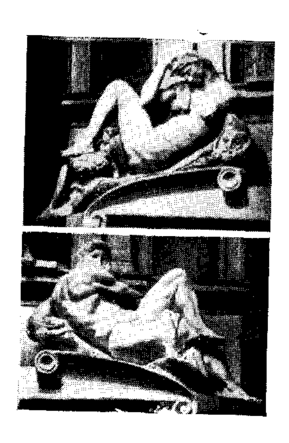
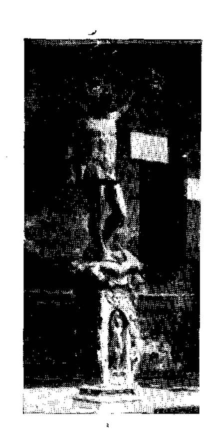
cado en Roma, que, al regresar a su patria, poco antes de 1560, se establece en Valladolid y entra como pintor al servicio del monarca. Su obra principal de escultura es el retablo de la catedral de Astorga (1588) (lámina 83), donde hace buen alarde de los hercúleos modelos miguelangelescos y de las composiciones escalonadas típicamente manieristas, todo ello en un tono frío, que hoy nos entusiasma mucho menos que a sus contemporáneos, entre los que Becerra goza de gran fama. Este mismo estilo miguelangelesco encuentra otro ilustre cultivador en Ancheta († 1592), que trabaja en las provincias vascas en el norte de Castilla la Vieja y en Aragón. Al parecer, comienza su carrera en el retablo de Santa Clara, de Briviesca, figurando entre sus obras posteriores las de Valmaseda y Aoíz. Tal vez su creación más perfecta sea el de alabastro, de la Trinidad de Jaca (lám. 84), donde nos pone de manifiesto que no sólo asimila las formas del maestro, sino su ideal de grandiosidad.

Sin el exaltado miguelangelismo de los escultores anteriores, representa esta etapa de reacción clásica, en Valladolid, Esteban Jordán (1535 † 1600), a quien se debe el retablo de la Magdalena, en la misma capital.





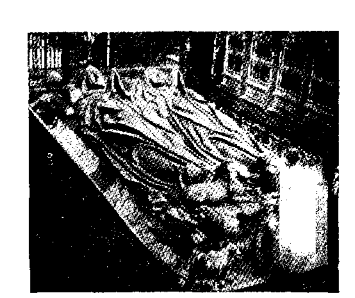
36-38.—MIGUEL ANGEL: Moisés. Piedad, Vaticano. Piedad, Milán.



39-43.—MIGUEL ANGEL: Día, Noche.— CELLINI: Perseo.—BOLONIA: Mercurio, Rapto de las sabinas.






44-47.—COLOMBE: Virgen.—TORRIGIANO: Virgen, Sepulcro de Enrique VII, S. Jerónimo.





65-69.—BERRUGUETE: San Sebastián. San Jerónimo. Abraham. Profeta. Moisés.





70-72.—BERRUGUETE: Transfiguración.—JUNI: Virgen de los Cuchillos.




CAPITULO V

PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA HASTA FINES DEL SIGLO XV

Los pregiotescos.—La pintura italiana del siglo XIII anterior a Giotto se mantiene fundamentalmente dentro de las normas generales del estilo bizantino de la centuria anterior, es decir, del estilo que los italianos del Renacimiento denominan la *maniera greca*. Cultivador de ese estilo en Roma a fines del siglo XIII es Torriti, a quien se debe el mosaico de la *Coronación* (lám. 85) de Santa María la Mayor. Más progresivo es Pietro Cavallini, que vive en Roma y se forma con los maestros romanos del mosaico. El mismo emplea preferentemente esa técnica hacia 1300. En sus mosaicos de escenas evangélicas, de Santa María in Transtevere, dentro de la monumentalidad propia de este género de pintura, se distingue por su grandiosidad romana, pero, sobre todo, por la expresión de los rostros, donde apunta ya el naturalismo de la nueva era. Esa expresión naturalista se intensifica considerablemente en los frescos de la iglesia de Santa Cecilia, donde las formas se hacen más redondas y blandas (lám. 86).

Pero esa ráfaga de vida que anima las figuras del artista romano puede decirse que casi desaparece en el resto de la pintura italiana, cuya calidad es, por otra parte, notablemente inferior. La misma Toscana, donde habrá de producirse la gran revolución pictórica al comenzar la centuria siguiente, no crea nada equiparable. Por su interés iconográfico, sobre todo, merecen recordarse los Crucificados, recortados en tabla, y a veces con ensanchamientos laterales para escenas de la Pasión. A mediados del siglo XIII, el cuerpo se arquea hacia la izquierda, adoptando una actitud muy típica de la escuela toscana de la segunda mitad de esa centuria, y distinta de la más generalizada en Occidente de la escuela gótica francesa. El pintor de nombre conocido más ilustre

de este período es Giunta Pisano, autor del Crucifijo firmado del segundo cuarto del siglo XIII, de la Basílica de Asís (lám. 87). Durante la segunda mitad del siglo la actividad pictórica en la región es grande y no faltan obras firmadas, pero ninguna de ellas aporta novedad de mayor interés.

El único artista que sabe percibir muy levemente el norte de la nueva era es Cenni Cimabue, que debe de nacer a mediados del siglo XIII. Florentino, y formado, al parecer, con ciertos pintores de Bizancio que trabajan en la ciudad del Arno, aunque viene dándosele desde el Renacimiento papel preponderante en la renovación pictórica, se mueve, sin embargo, dentro de la *maniera greca,* dejando ver solamente en la expresión de algunos rostros el deseo de inspirar en la naturaleza. En su gran tabla de los Uffizi nos presenta a la *Virgen* (lám. 88) en su trono sostenido por cuatro ángeles simétricamente dispuestos, con la cabeza inclinada y dirigiendo la mirada hacia el espectador a la manera bizantina, e igualmente bizantinos los convencionales pliegues realzados con oro de sus ropajes. La pintura mural renacentista italiana es al fresco, y la de caballete, al temple.

FLORENCIA: GIOTTO.—El artista que reacciona de manera decidida contra los convencionalismos y el amaneramiento de la *maniera greca* es el discípulo de Cimabue, Giotto di Bondone († 1337), cuya actividad corresponde ya a la primera mitad del siglo XIV. Lo revolucionario de su estilo y la sorpresa que causa a sus contemporáneos dan lugar a una leyenda que dos siglos más tarde, cuando ese estilo por él iniciado ha producido la gran pintura del Renacimiento, nos refiere el Vasari en términos análogos a éstos. En un pueblecito próximo a Florencia nace a fines del siglo XIII un niño que al cumplir los doce años es enviado por su padre a cuidar de un rebaño de ovejas. Pero la inclinación por el dibujo es en él tan profunda, que entretiene sus largas horas en representar sobre la tierra o sobre las piedras cuanto tiene a la vista. Cierto día pasa junto a él Cimabue, precisamente en el momento en que dibuja una oveja. Asombrado el entonces famoso pintor de que la copiase del natural —*ritraeva una pecora di naturale, senza avere imparato de altri che della natura*— le invita a marchar con él, a lo que el joven Giotto accede gustoso. Trasladado a Florencia, no sólo aprende con rapidez el estilo de su maestro, sino que, entregado al estudio de la Naturaleza, logra desterrar la *maniera greca* y crear la buena pintura moderna, o, lo que es lo mismo, pintura renacentista. Como tantas otras leyendas, es probablemente falsa en sus detalles, pero en el fondo refleja exactamente lo que Giotto representa en la historia de la

pintura. Giotto vuelve valientemente la espalda a los convencionalismos y formulismos del estilo bizantino y mira cara a cara a la naturaleza. Claro que como la historia de la pintura no es sino una parte de la historia del espíritu humano, ese amor de Giotto por la naturaleza no es un fenómeno aislado, sino el reflejo de las doctrinas de San Francisco de Asís, muerto en 1226, que predica el amor de Dios en sus criaturas, por humildes que sean, y San Francisco, a su vez, no es sino uno de los portavoces de la gran corriente espiritual que en arte produce el estilo gótico. Giotto es el intérprete genial de la nueva iconografía, impregnada de sentido humano, de los predicadores y escritores franciscanos.

El naturalismo no impide a Giotto concebir las escenas con monumentalidad extraordinaria. La monumentalidad es categoría propia de la pintura en mosaico de sus predecesores, pero en él responde también a su propia sensibilidad y adquiere caracteres diferentes: ante sus corpulentos personajes se adivinan ya las grandiosas figuras de Masaccio y Miguel Angel. En este tono mayor es la cabeza de una familia gloriosa. La otra nota más destacada del temperamento de Giotto quizá sea su hondo sentido dramático. Nadie representa antes que él en forma tan intensamente expresiva el tema de la *Piedad* (lámina 95); los gestos y las actitudes de los personajes no los copia de sus predecesores, sino que los ve en los momentos de dolor y desesperación de sus convecinos. Contemporáneo y paisano de Dante, ofrece con él, en este aspecto, indudable parentesco espiritual. Testimonio de su mutua estimación son los versos en que el poeta nos dice cómo Giotto ha superado el estilo de Cimabue —*Credete Cimabue nella pintura / Tener lo campo, ed ora ha Giotto el grido / Si che la fama de colui oscura*— y el retrato de Dante, por Giotto, del palacio del Podestá.

En su interpretación del paisaje, aun utilizando los convencionalismos bizantinos, se distingue por su sobriedad y su monumentalidad características.

La obra principal de Giotto es la serie de pinturas al fresco de la iglesia de la Arena de Padua (1303). En sus paredes laterales representa en varias filas diversas historias evangélicas (láms. 89, 90) y a los pies el *Juicio Final*, en cuya parte inferior retrata al donante, Enrique Scrovegni, ofreciendo el templo a la Virgen.

Aparte de este gran ciclo de pinturas murales, consérvase en Florencia alguna capilla decorada por él, como la Bardi (1316), de Santa Croce; pero, contra lo que se ha supuesto por mucho tiempo, no parece que pueda atribuirse sino a sus discípulos la gran serie de historias de San Francisco, de la iglesia alta del santo de Asís, donde por

no tratarse de la rígida iconografía evangélica, anquilosada por varios siglos de repetición, sino de temas que se interpretan por primera vez, y cuyo protagonista ha muerto poco más de medio siglo antes, la inspiración naturalista del pintor puede manifestarse sin el freno de la tradición. Allí aparecen representados los típicos temas de la iconografía del *Poverello* de Asís predicando a los hermanos pájaros, partiendo la capa con el pobre, etc. Es la ilustración gráfica más elocuente y completa de la literatura piadosa que tan rápidamente nace al calor del recuerdo del apóstol de la pobreza; el gran homenaje que la nueva pintura rinde a uno de sus padres espirituales.

Giotto cultiva también la pintura en tabla. Su *Virgen con el Niño* (lámina 91), del Museo de los Uffizi, es pintura hecha al temple y, como sucederá hasta mediados del siglo XV en Italia, sobre fondo de oro. Verdadera matrona romana sobre un trono gótico, su comparación con la de Cimabue pone bien de relieve la novedad del estilo giottesco.

Durante el resto del siglo, la pintura florentina es esencialmente giottesca, sin que, en realidad, aporte novedades importantes, no obstante la indudable valía de sus cultivadores. Figuran entre éstos, todavía en la primera mitad del siglo, Tadeo Gaddi († 1366), a quien se debe la decoración de la capilla Baroncelli de Santa Croce, y Andrea Orcagna († 1368), autor del políptico del *Salvador*, de Santa María Novella (1359) y miembro de una activa familia de pintores, a la que se deben las grandes figuras murales del *Paraíso*, el *Juicio Final* y el *Infierno*, de la misma iglesia. De Tadeo Gaddi se consideran las historias de *San Eloy*, del Museo del Prado. A Orcagna se atribuye también, aunque sin fundamento, el popular fresco del *Triunfo de la Muerte*, del camposanto de Pisa, de sorprendente realismo. En la segunda mitad del siglo, la figura más progresiva es Andrea Bonaiuti, de Florencia, que se deja influir por la vecina escuela senesa y pinta al fresco la importante alegoría de las *Artes liberales* (1365), de la capilla de los españoles de Santa María Novella, donde al pie de cada una de aquéllas figura a su más ilustre cultivador.

SIENA: DUCCIO, SIMONE MARTINI Y LOS LORENZETTI.—La otra gran escuela trecentista radica en la misma Toscana, en la vecina Siena, la rival de Florencia.

La mística ciudad de Siena disfruta en esta época de intensa actividad pictórica. De vida tan corta que no rebasa el fin de siglo, sus rasgos más destacados son su sentido lírico y su apego al estilo tradicional o, lo que es igual, su bizantinismo. Agrégase a ello en su segunda

etapa la influencia del gótico francés, que contribuye en no pequeña medida a crear un sentido de la forma más blando y flexible. Frente al tono giottesco fuerte y dramático, distínguese la escuela senesa por su gracia y elegancia ligera. Debido al estilo más arcaizante del fundador y a la gran personalidad de sus sucesores, el estilo evoluciona más que en Florencia.

El patriarca de la escuela es Duccio de Buoninsegna († 1311), quien ya en 1285 pinta la *Madonna Rucellai* (lám. 92), la que, dentro de su aspecto esencialmente bizantino, descubre una leve expresión de ensueño que persistirá en la escuela. Pero su gran obra es la *Maestá* (lámina 98), cuyo traslado (1310) procesional desde el estudio del pintor al altar mayor de la catedral resulta un acontecimiento. Es un gran tablero ligeramente apaisado, en cuyo anverso aparece la Virgen en majestad sentada en su trono y rodeada por los ángeles y santos patrones y mártires de la ciudad, mientras en el reverso se presentan numerosas escenas de la vida de Jesús (láms. 97, 99). Pese al tono grave y solemne de la gran composición de la Virgen rodeada de santos, cuyo bizantinismo es patente, tanto en el conjunto como en los menores detalles, el aire fino y elegante que anima a las figuras es vivo reflejo de la delicada sensibilidad senesa. Y esa misma gracia leve y sutil se hace aún más sensible en la interpretación de las deliciosas y pequeñas historias del dorso.

El segundo gran maestro de la escuela es Simone Martini († 1344). De una generación posterior a Duccio, su estilo es considerablemente más avanzado. El bizantinismo pierde tanto terreno que, de ser el elemento preponderante, pasa muy a segundo término. El sentido senés de la elegancia, derivado por sugestión del gótico en pro de lo curvilíneo, hace que sus figuras, al abandonar la rigidez bizantina, se tornen blandas y flexibles, y sus rostros graciosos y expresivos. La nota suave y femenina da un paso decisivo en Simone Martini.

Lo mismo que Duccio, pinta una *Maestá* (láms. 94, 100), la gran pintura mural de la Virgen rodeada de santos y bajo palio sostenido por ángeles (1315), del Ayuntamiento. Sólo cinco años posterior a la de Duccio, la diferencia es notable, tal vez no menor que la existente entre Cimabue y Giotto. En la divina asamblea ha desaparecido todo rasgo de rigidez; las figuras que rodean a la Virgen se mueven con suavidad y soltura, y la monotonía y reiteración de las actitudes han disminuido también considerablemente. Pero donde el fino sentido de lo curvilíneo alcanza valor decorativo extraordinario es en su delicadísima tabla de la *Anunciación* (1333) (lám. 101), una de sus últimas obras y sin duda de las creaciones más seductoras de la pintura trecen-

tista. Si en la Anunciación culmina la elegancia y el sentido decorativo del autor, en los frescos de *San Martín* (1316), de la iglesia baja de Asís, vuelca toda la delicada poesía de su temperamento. En el gran fresco de *Guidoriccio* (1328), del Ayuntamiento de Siena, al mismo tiempo que nos reitera su admirable sentido de lo decorativo y de la elegancia, ofrece el primer gran retrato ecuestre de la pintura moderna (lám. 93).

Con motivo del cisma de Occidente, Simone Martini se traslada a Aviñón, lo que, al mismo tiempo que le permite conocer más de cerca el arte gótico, contribuye a difundir la influencia de su propio estilo.

La última etapa de la escuela está representada por los hermanos Lorenzetti, quienes con frecuencia parecen haber heredado el sentido poético de Simone Martini. Ambroggio es el continuador de las grandes composiciones murales del Ayuntamiento. A él se deben (1337) las cuatro grandes alegorías de la *Paz* (lám. 103), representada bajo la forma de una joven matrona acompañada en su estrado por la Fortaleza y la Prudencia; del *Buen gobierno* (lám. 102) en la ciudad; del *Buen gobierno* en el campo y del *Mal gobierno*. Lorenzetti pinta con este motivo gran número de figuras alegóricas (lám. 96) y de escenas de vida profana, donde comenta los efectos del buen y del mal gobierno, ordenándolas con grandiosidad y gracia narrativa. De Pietro Lorenzetti es la bella pintura de la *Virgen* entre dos santos, de San Francisco de Asís, donde, bajo la suavidad de expresión y el blando modelado típicamente senés, se percibe un dramatismo que parece aprendido en Giotto.

Como queda dicho, después de estos cuatro grandes pintores, todos ellos de acusada personalidad no obstante su estrecho parentesco espiritual, la vena pictórica senesa se agota y no vuelve a producir ningún pintor de categoría. La fecundidad florentina al comenzar la nueva centuria, por el contrario, es cada vez mayor.

ESCUELA FLORENTINA DEL SIGLO XV.—Durante el siglo XV el naturalismo que inspira la gran renovación giottesca continúa siendo resorte de primer orden en la evolución renacentista. Los pintores aprenden a representar cada vez mejor el cuerpo humano, y los rostros, conforme avanza el tiempo, son también más variados. Por primera vez se hacen verdaderos retratos en los que se copian fielmente los rasgos del retratado. Paralelamente a esta sana inspiración naturalista, la escultura clásica ejerce en los pintores cuatrocentistas una influencia altamente beneficiosa, tanto en las actitudes y en la mímica como en la interpretación de los ropajes, aunque, en cuanto a la primera, no

debe olvidarse la gran parte que corresponde al pueblo mismo florentino, tan naturalmente elegante en sus movimientos. En realidad, la figura humana se transforma siguiendo un proceso análogo al visto en la escultura. Y, lo mismo que en la figura humana, se avanza en la interpretación del paisaje. Aunque a principios del siglo continúan estilizándose los montes según la tradición bizantina, las formas redondeadas, mucho más naturales, terminan por desplazar los convencionales cortes de los montes giottescos, y a fines del siglo el paisaje se convierte, en alguna escuela, en elemento capital del cuadro. Los ingenuos escenarios arquitectónicos trecentistas, por otra parte, además de trocar sus formas góticas por las renacentistas, gracias a la honda preocupación de los florentinos por la perspectiva, concluyen siendo de perfección admirable. La luz interesa ya como elemento de primer orden en el cuadro, e incluso, cargada de poesía, constituye la preocupación fundamental de uno de los principales maestros. En Venecia, por último, se descubre que el porvenir de la pintura está en el predominio del color sobre la línea. Nunca la pintura ha evolucionado tanto en el espacio de un siglo.

Como en arquitectura y escultura, la primera generación es decisiva para los destinos de la pintura cuatrocentista. Es la generación que termina cuando Cosme de Médicis († 1464) rige los destinos de la ciudad. Gracias a su habilidad y talento, Florencia goza de largo período de paz y prosperidad, y la presencia en la ciudad del patriarca de Constantinopla, del emperador bizantino e incluso del propio Pontífice con motivo del concilio, contribuyen a realzar su esplendor. Cosme, que los tiene de huéspedes, robustece su prestigio, que redunda en beneficio de las artes. El llega a ser el primer gran mecenas del Renacimiento. Nadie simboliza mejor que él estos primeros años dorados del cuatrocentismo. Bajo su mandato construye Brunelleschi la cúpula de la catedral, y las iglesias de San Lorenzo y del Espíritu Santo; por su encargo labra Michelozzo, para su familia, el palacio Ricardi, y decora Fra Angélico el convento de San Marcos. Su escultor preferido es Donatello, que le esculpe la Judit, símbolo de su triunfo.

FRA ANGÉLICO.—Después de un primer momento en que Fra Lorenzo Monaco († 1425) (lám. 111), siguiendo el gusto del estilo internacional coetáneo, exalta el amor a lo curvilíneo, ya comentado en Simone Martini, y alarga las figuras con criterio esencialmente decorativo, aparece una figura de primer orden: Guidolino Di Pietro (1387 † 1455), que al vestir el hábito de Santo Domingo toma el nombre de Fra Giovanni da Fiésole, y después será conocido con el de Fra

Angélico. Es en cierto grado un maestro de trasición, y, desde luego, menos progresivo que otros pintores contemporáneos, quizá en buena parte porque su temperamento místico no es el más apropiado para dejarse obsesionar por el modelo ni por las actitudes y gestos grandiosos. Es pintor esencialmente religioso y su actitud ante los temas que representa es la de la más humilde reverencia. Ningún pintor ha interpretado de manera más pura, serena y devota los temas religiosos. En realidad, la pintura es para Fra Angélico una especie de oración, una manera de ejercitar su propia devoción. Según nos refiere uno de sus biógrafos, él mismo dice que el pintor de Cristo debe estar siempre con Cristo. La Iglesia lo ha considerado digno de figurar entre sus beatos.

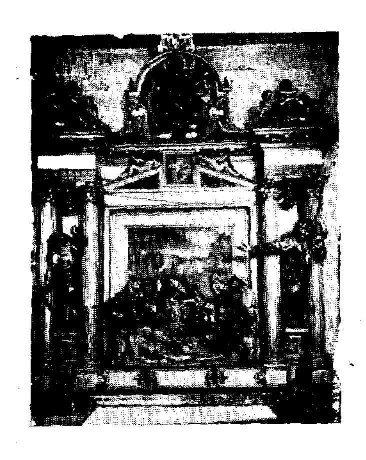
Aunque no sea tan progresivo como algunos de sus contemporáneos, es, sobre todo, desde el punto de vista formal y técnico, artista de primerísima categoría. Su lastre trecentista se manifiesta en la importancia que todavía concede al oro y en el alargamiento y lo curvilíneo de sus figuras. Su sentido del volumen es, en cambio, típicamente cuatrocentista.

Espíritu contemplativo, Fra Angélico es el pintor por excelencia de la Virgen con el Niño, de las visiones celestiales como la Coronación de la Virgen, y del Paraíso. Por eso al representar el *Juicio final*, mientras copia con amor franciscano las múltiples y menudas florecillas de las praderas donde los elegidos se mueven felices acompañados por ángeles, despliega un entusiasmo que falta cuando pinta los condenados y los martirios infernales.

Que no siente lo trágico lo prueba el que al representar el *Descendimiento* (lám. 105), que es una de sus obras principales, lo hace sin gritos ni estridencias. No es el dolor, sino los gestos de la veneración de los santos varones al tomar las piernas del Salvador, o los clavos que horadaron sus manos y pies, lo que le importa subrayar. El cortejo de su Descendimiento con el de su contemporáneo Van der Weyden pone bien de manifiesto toda la intensidad de su lirismo.

Sus pinturas murales más numerosas se encuentran en el convento de San Marcos, de Florencia, cuyo claustro, salones y celdas decora con historias y figuras, algunas tan bellas como la de *San Pedro Mártir* imponiendo silencio, o la de *Dos dominicos* recibiendo a Jesús peregrino. En cada celda pinta además una escena, que con frecuencia es el *Crucificado*. Convertido hoy el convento en Museo de Fra Angélico, en él se han reunido después buena parte de sus retablos.

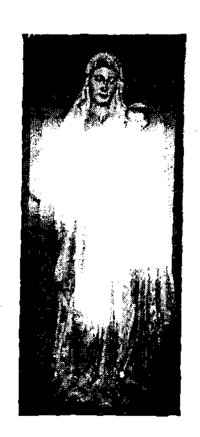
El tema de la *Virgen con el Niño* es uno de los que Fra Angélico interpreta con mayor deleite. La Virgen de la Estrella es de simplici-





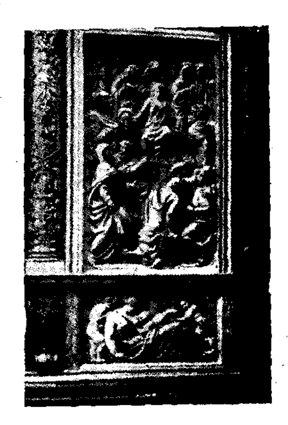
75-77.—JUNI: Retablo de Segovia. Detalles del Santo Entierro, de Valladolid.



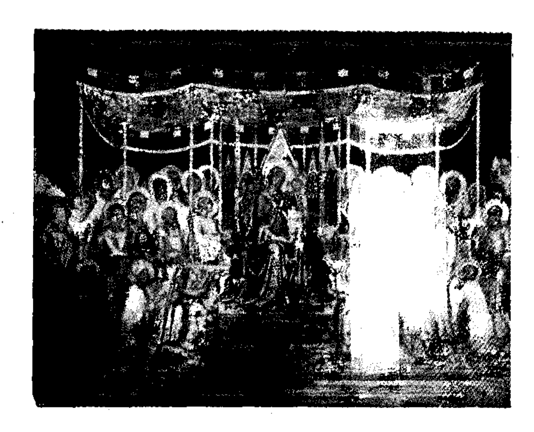


78-80.—JUNI: Abrazo de S. Joaquín y Santa Ana. Concepción.—BALDUQUE: Virgen.

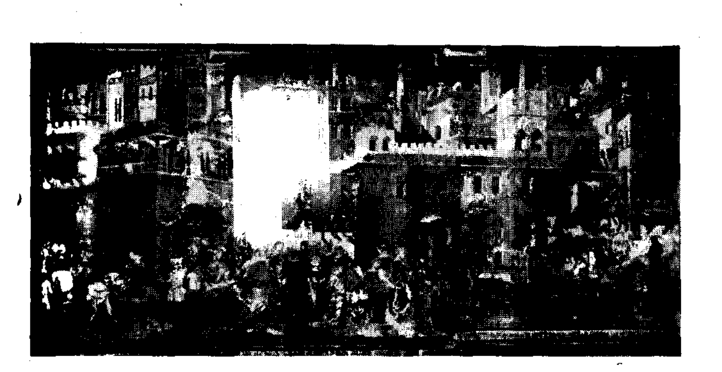




81-83.—LEONI: El Emperador, y su sepulcro.—BECERRA: Relieves, Astorga.




100-101.—SIMONE MARTINI: Virgen y santos. Anunciación.




102-103.—A. LORENZETTI: El Buen gobierno. La Paz.





104-106.—FRA ANGÉLICO: Virgen, Descendimiento, Coronación.

dad admirable. Recortado su esbelto contorno sobre fondo de oro, lo que subyuga a quien la contempla es la ternura infinita del amor que resplandece en María y el Niño. Otras veces imagina la Virgen sentada, ante rica tela sostenida por ángeles, y luciendo amplio manto que cae en suaves curvas al gusto de principios de siglo (lám. 104). En la *Sagrada Conversación*, del convento de San Marcos, se muestra menos arcaizante, y traza un sencillo fondo arquitectónico de puro estilo Renacimiento y ante él la divina asamblea reunida, todo ello dotado de un sentido plástico típico del nuevo siglo.

Pocas visiones celestiales tan puras y supraterrenas como las suyas de la *Coronación de la Virgen*. La de ese mismo convento de San Marcos (lám. 110) está pintada sobre deslumbrante fondo de oro, cuya lisura sólo rompen los rayos que parten del grupo central. La numerosa corte de santos y ángeles se ordena a uno y otro lado en amplio círculo, con sencillez tal, que hace pensar todavía en composiciones trecentistas. En la *Coronación* del Museo del Louvre (lám. 106), el escenario se convierte en elevadísimo trono sobre numerosas gradas jaspeadas de alegre y luminoso colorido, muy de acuerdo con la rebosante beatitud de los rostros de quienes presencian la celestial ceremonia; todo ello en el tono de la más extasiada contemplación divina.

También repite el tema de la *Anunciación* en varias ocasiones. Tanto en la de Cortona, como en la del Museo del Prado (lám. 107), la Virgen María, sentada bajo un pórtico de finas columnas renacentisas, acata sin sorpresa ni temor el divino mensaje. En Cortona las delicadas y elegantes manos del ángel dicen con admirable ingenuidad cómo ese mensaje viene de las alturas; en Madrid, al cruzar sus brazos sobre el pecho, al mismo tiempo que la reverencia del saludo, parece expresar el homenaje a la que será la Madre de Dios. En la versión madrileña, por otra parte, se concede mayor espacio al Paraíso terrenal por cuya pradera sembrada de menudas flores salen acongojados y pudorosamente vestidos nuestros primeros padres. En el banco represéntanse cinco escenas marianas que comienzan en los *Desposorios* y terminan en el *Tránsito de la Virgen*. En la *Anunciación* de Montecarlo (Toscana), el escenario arquitectónico pierde importancia y el paisaje desaparece.

MASOLINO, MASACCIO, P. UCELLO Y A. DEL CASTAGNO.—De la misma generación de Fra Angélico es Masolino da Panicale, y como él, conserva rastros del trecentismo tardío. El, sin embargo, es considerado el maestro del gran innovador de este momento, Masaccio, cuyo estilo es muy semejante al suyo. Con él colabora en los frescos del Carmen, donde

pinta el *Pecado original* y dos historias de *San Pedro*. A él se deben, además, los frescos de Castiglione de Olona.

Si Fra Angélico se limita a contarnos en forma maravillosa sus sueños místicos, Tomás Masaccio († 1428) se siente impulsado por fuerza irresistble hacia un arte grandioso y dramático como el de Donatello, poco mayor que él, y con quien pronto entra en relación. Desgraciadamente, Masaccio muere al cumplir los veintiséis años, pero le bastan para crear un estilo lleno de novedad. Se diría que en él reencarna el espíritu de Giotto o, al menos, en él parece aprendido el sentido de la monumentalidad de las grandes masas y su vigoroso arte de componer. Su obra maestra son los frescos de la capilla Brancacci (1422), de la iglesia del Carmen, que, copiados durante varias generaciones por los jóvenes pintores, convierten esta capilla en una verdadera escuela. La historia de *San Pedro sanando con su sombra* está concebida con grandiosidad extraordinaria y sentido plástico sorprendente. En la estrecha calle, de la que sólo vemos uno de los lados, los enfermos se escalonan en diversas actitudes, mientras el santo avanza majestuoso y con todo el sentido plástico de una escultura, pero con expresión que no deja dudas sobre su poder sobrenatural. Esa fuerza que aparece como ahogada en el estrecho escenario anterior, se manifiesta más ampliamente en el *Tributo de la Moneda* (lámina 108), representado ante un extenso paisaje de las más sobrias formas, y con edificios igualmente simples. Sus personajes envueltos en sencillas vestiduras, sabiamente iluminados, sorprenden por la sensación de volumen que producen, por la fuerza extraordinaria, y el aplomo con que están plantados en tierra, y, sobre todo, por sus gestos grandiosos, con los que el joven Masaccio se nos presenta como uno de los más gloriosos predecesores de Miguel Angel. De gran intensidad dramática es el grupo de *Adán y Eva* (lám. 109).

Masaccio no termina los frescos de la capilla Brancacci, que concluye Filippino Lippi. Según algunos, tampoco los comienza él, sino su maestro Masolino, cuyos frescos en Castiglone de Olona, aunque carecen de la monumentalidad de los de Masaccio, descubren a un artista muy progresivo en quien precisa reconocer a uno de los creadores del estilo cuatrocentisa. El es discípulo, a su vez, del pintor de fines de siglo Starnina, que, como veremos, trabaja en España.

De temple heroico como Masaccio, es su coetáneo Paolo di Dono, a quien se conoce con el nombre de Paolo Ucello († 1475). Comienza su carrera en el arte de la platería, figurando como auxiliar o *garzone de botega* de Ghiberti cuando labra sus segundas puertas y de él debe aprender el interés por la perspectiva que después se convierte

para P. Ucello en verdadera obsesión. Cuenta de él Vasari, que, cuando dedicado a sus estudios de perspectiva hasta altas horas de la noche, su mujer le invitaba al descanso, exclamaba: *¡O che dolce cosa e la propettiva!* Pero para él la perspectiva no es algo blando e impalpable, una ilusión de espacio sin aristas, como para su maestro Ghiberti; hermano legítimo de Masaccio, para él es, sobre todo, volúmenes y masa. Si en la historia de *San Jorge*, de la colección Lanckorouski, de Viena, nos dice de cuánto es capaz su fino sentido poético al contraponernos en una dilatada llanura el monumental corcel blanco del santo en violento escorzo, y la gentil y delicada figura de la princesa, su ansia de volumen y monumentalidad, servidos por su perfecto dominio de la perspectiva, triunfa en el fresco del *condottiero* inglés *Hawkwood* (1436), que, colocado a gran altura, produce plenamente la deseada ilusión de una estatua ecuestre. Cuatro años anterior a la de Gattamelata, de Donatello, es su digno precedente. El tema del caballo de concepción monumental, y visto en los más violentos escorzos, es el que desarrolla en sus tres cuadros de *Batallas* (lám. 113) que pertenecieron a los Médicis y hoy se encuentran repartidos entre los museos de Florencia, París y Londres.

De la generación siguiente, pero muerto muy joven, Andrea del Castagno († 1457) es quien parece haber heredado el estilo intensamente plástico y el sentido de la grandiosidad de Masaccio y Ucello. Es el autor de los frescos de la *Cena*, donde abandona la interpretación iconográfica giottesca, y de los *Varones ilustres* (lám. 112) del convento de Santa Apolonia, hoy museo dedicado al artista.

FRA FILIPPO LIPPI, B. GOZZOLI Y P. DELLA FRANCESCA.—De la misma generación que Masaccio y Ucello, Fra Filippo Lippi († 1469) es otro de los grandes creadores del estilo cuatrocentisa. Ingresado muy niño en la Orden de los carmelitas, no siente vocación religiosa y su vida es el reverso de la de Fra Angélico. En cierta ocasión sufre tormento por haber falsificado una firma, y poco después rapta del convento en que es capellán a una novicia, Lucrecia Butti, que le sirve de modelo. Fra Filippo frisa en los cincuenta años, y el fruto de esos amores, que legitima el Pontífice relevándole de sus votos, es el delicado pintor de fin de siglo Filippino Lippi.

Fra Filippo siente con demasiada fuerza el encanto de la naturaleza para dejarse llevar por el estilo de Fra Angélico. Aunque aprende de sus dos grandes contemporáneos el sentido del volumen y el encanto de la perspectiva, lo que constituye el nervio de su estilo es ese sentido humano, en cierto modo análogo al de Donatello, que sabe in-

fundir a sus escenas religiosas. Aunque sin la pureza de las de Fra Angélico, sus *Vírgenes* son, sin embargo, de un encanto extraordinario (lámina 130). La de los Uffizi, en que unos ángeles elevan al Niño hasta la altura de su Madre, es una de las obras maestras de la pintura italiana, no sólo por su preciosa composición, sino por la vida de los rostros, más expresivos que correctos. En el *Nacimiento* (lám. 115), de que poseemos tres importantes interpretaciones —Museos de Berlín y Florencia—, lo esencial es el tema de la Virgen adorando al Niño, de gusto italiano. En cuanto al fondo, mientras en el primer término figura una pradera donde, como Fra Angélico, representa con verdadero amor las flores y las hojas más menudas, en el último plano crea una zona de misterio, donde la luz ilumina los derechos troncos de un bosquecillo.

La *Coronación de la Virgen* (1447) (lám. 115), de los Uffiizi, probada por gran número de personajes, es otra de sus obras principales. Inspirada su composición en la de Fra Angélico, su sentido plástico dota de intenso relieve a las figuras, mientras su arrebatado naturalismo convierte en retratos a los más de sus modelos. Hasta nos ofrece en primer plano su propio rostro, de escasa expresión mística, con el letrero: *Is perfecit opus.*

Como buen florentino, Fra Filippo cultiva también el fresco. La serie más importante decora la catedral de Prato (1452), cuya escena más movida es la del *Banquete de Herodías*, donde el espíritu profano del pintor se desenvuelve sin trabas y sus aficiones naturalistas se encuentran a tono con el tema. Salomé danzando y las dos jóvenes hablándole al oído son buena prueba de ello.

El espíritu profano y naturalista de Fra Filippo encuentra su continuador durante la segunda generación en Benozzo Gozzoli († 1498), que es, en realidad, un discípulo de Fra Angélico, de quien hereda, al par que no pocos de sus modelos y convencionalismos, el gusto por el paisaje poblado de figurillas y escenas anecdóticas. Benozzo es el gran narrador del *quattrocento* florentino. Al encargarle los Médicis la decoración de la capilla de su palacio (1459), cuyo retablo es el *Nacimiento*, de Fra Filippo Lippi, del Museo de Berlín, imagina, sobre todo, un paisaje rico en accidentes y poblado de elegantes cipreses y menudos caseríos por donde desfilan por uno y otro lado las larguísimas cabalgatas de los *Reyes Magos* (lám. 114), en las que, al parecer, retrata a los dueños de la casa, a la Florencia de su tiempo, e incluso nos deja su propio retrato. Importantes eran también los destruidos frescos del Campo de Pisa, entre los que sobresalía el de *Noé ebrio*. Concebida con tal lujo de pormenores que nos permite contem-

plar todas las escenas de la *Vendimia* en el valle del Arno, era una de las obras más representaivas del interés por lo anecdótico del cuatrocentismo, que desaparece en la centuria siguiente. Al lado de figuras de elegancia clásica, como las jóvenes que llevan sobre sus cabezas las canastas de uvas, nos ofrece rasgos naturalistas, como el de la hija de Noé que, al cubrirse el rostro con la mano aparentando no querer contemplar a su padre ebrio, entreabre los dedos para hacerlo disimuladamente.

Si este discípulo infiel de Fra Angélico representa el triunfo de lo anecdótico en la pintura florentina cuatrocentista, su coetáneo Piero della Francesca († 1492) es el pintor enamorado de la luz —que quizá por haberla amado tanto muere ciego sin poder contemplarla—. Ningún artista ha tenido hasta ahora en Italia su preocupación por elemento de tan capital importancia en la pintura. Pues aunque desde pocos años antes vienen interesándose por su representación con particular empeño los pintores flamencos, es con un sentido naturalista completamente distinto. Para Piero della Francesca la luz es esencialmente poesía; su actitud ante la luz tiene algo de estática. Ella le sirve para iluminar el milagro de *Constantino* (lám. 116) en su lecho y para henchir de luz blanca opalina los cuerpos de sus personajes. Gracias a ella tiene transparencia de aparición. Y es curioso advertir cómo al ablandar esa luz suave y difusa los volúmenes de sus cuerpos, no obstante la erguida apostura de la figura, sus creaciones pierden el tono épico de Ucello y Masaccio y se convierten en un mundo de formas ligero y casi transparente. De su interés por la perspectiva es buen testimonio su tratado *De prospectiva pingendi*. Su obra capital son las historias de la *Santa Cruz* (1452-1466), que pinta al fresco en Arezzo.

LA ÚLTIMA GENERACIÓN: GHIRLANDAJO.—La Florencia cuatrocentista ofrece uno de los espectáculos más admirables de fecundidad de la historia del arte. Por los mismos años en que esta segunda generación produce sus obras decisivas, nace una tercera que hace recorrer al cuatrocentismo su última etapa. Es la de Lorenzo *el Magnífico* († 1492), el nieto de Cosme, en quien el amor a las artes es aún más intenso que en su antecesor. El es la figura central en torno a la cual gira la Florencia de fines de siglo, apasionada por las artes y la literatura y ansiosa de revivir los tiempos clásicos. Amigo también de la Filosofía, es uno de los más asiduos de la Academia Platónica y además es poeta. Enamorado de las flores, como Fra Angélico o Fra Filippo, dedica un soneto a la violeta. Pero, sobre todo, sabe presentir en esa inconsciente alegría de la juventud y del artista los días tristes de Savonarola y del

destierro de los suyos. Nos lo dice en los versos admirables de sus *Canti carnascialeschi:*

Quant'e bella giovinezza
che si fugge tuttavia
Chi vuol esser lieto sia!
Di doman non c'e certezza.

Es la gota de pesimismo que, convertido en honda tragedia, inspira a Botticelli, el más sensible y fino de sus pintores. Rodeado de artistas maduros de primer orden, su casa continúa siendo, como en los días de Cosme, el palacio de las artes y las letras, y la academia de los jóvenes en que, como hemos visto, el propio Lorenzo enseña sus camafeos a Miguel Angel niño. Al morir el año mismo en que Colón descubre el Nuevo Mundo, Florencia sólo continúa siendo la capital artística de Occidente por muy breve tiempo. Sus dos hijos más ilustres, Leonardo y Miguel Angel, la abandonan al comenzar el siglo, y Rafael, que a ella acudiera deslumbrado por su prestigio, se traslada también a la Ciudad Eterna.

El espíritu narrativo y profano que hemos visto constituir el nervio de Benozzo Gozzoli, parece continuarse en Domenico Ghirlandajo († 1494). Amigo de imaginar grandes conjuntos de numerosos personajes, apuestos y elegantes, de una elegancia un tanto rígida, y de rostros a veces algo inexpresivos, hace que lo profano invada las historias religiosas en proporciones hasta ahora desconocidas. A veces parece que el tema religioso es simple excusa para desarrollar una escena profana, en la que, por otra parte, lo secundario y anecdótico adquiere extraordinaria importancia. Buena parte de los personajes de sus escenas suelen ser retratos de los patronos y sus amistades. Como digno fondo de sus agrupaciones numerosas, gusta de imaginar amplias arquitecturas, ricas en perspectivas y decoración, arcos de triunfo, etc.

Su obra principal es la hermosa serie de grandes frescos de Santa María Novella (1486), dedicados a las *vidas de la Virgen y de San Juan,* y encargados por la familia Tornabuoni, que se hace retratar en varias historias. El *Nacimiento de la Virgen* (lám. 122), por ejemplo, está representado en el interior de un lujoso palacio renacentista, donde Santa Ana se incorpora sobre su lecho para recibir al elegante grupo de damas, la primera de las cuales es Ludovica Tornabuoni, que avanza majestuosa hacia ella, como en una escena de corte. El tema secundario de la joven echando agua para lavar a la recién nacida adquiere importancia de primer orden.

De sus pinturas en tabla merecen recordarse la *Visitación* (lám. 117), del Museo del Louvre, que está interpretada como un saludo de corte, y la *Adoración de los pastores* (lám. 123), donde el pesebre es un sarcófago romano, y aparece al fondo un arco de triunfo con dedicatoria a Pompeyo Magno. Entre sus retratos, que, de acuerdo con la moda florentina de la época, son de riguroso perfil y con el cuerpo erguido, es excelente el de *Giovana degli Albizzi* (lám. 118), de propiedad particular, si bien es más atractivo el del *Abuelo y el nieto,* del Museo del Louvre (lám. 132), donde poesía y realidad se contraponen y equilibran en forma admirable.

BOTTICELLI. OTROS PINTORES.—Sandro Botticelli († 1510) es un temperamento artístico profundamente sensible y apasionado. Lejos de la inexpresión y rigidez de que a veces peca Ghirlandajo, la emoción guía su dibujo nervioso, agita los cuerpos de sus personajes y se desborda en sus rostros, expresivos y cargados de pesimismo.

Botticelli es además el gran pintor de fábulas paganas de la Florencia de Lorenzo *el Magnífico.* Aunque sus contemporáneos creen ver resucitado en sus representaciones mitológicas el arte antiguo, sólo tienen de clásico el tema. En realidad, son una creación renacentista, y su tono, un tanto enfermizo y romántico, es puramente botticelliano. Botticelli pone en su interpretación tal entusiasmo y cree él mismo llegar tan lejos, que cuando sobreviene la reacción antipagana, movido por la arrebatadora palabra de Savonarola, parece ser que él mismo lleva a la hoguera alguna de sus obras de este tipo.

Botticelli es uno de los más inspirados pintores de la Virgen. Después de las de Fra Angélico, en las que la beatitud de la contemplación divina se expresa en forma nunca superada y de las ya mucho más humanas de Fra Filippo, las de Botticelli pierden la alegría y la tranquilidad y su expresión se torna melancólica. Sus rostros son tristes, su mirar de ensueño. Cuando contemplan al Niño parecen pensar ya en el Gólgota. Sus *tondos* —pinturas circulares— de la *Virgen del Maggificat* (lám. 131) y de la *Virgen de la Granada* figuran entre las creaciones más inspiradas del Renacimiento y típicas del pintor. En la de *San Bernabé* presenta a la Virgen de cuerpo entero, rodeada de santos de diversas épocas, es decir, formando lo que se llama una Sagrada Conversión, presenciando cómo muestran al Niño los instrumentos de la Pasión.

Ese dramatismo que se manifiesta en la expresión de los rostros mueve también las actitudes, a veces con violencia tal que parece quebrar las figuras, como sucede en la *Anunciación* y en la *Piedad* (lámi-

na 120). La historia religiosa concebida con mayor originalidad y arrebato místico más intenso, quizá sea su *Nacimiento*, de la Galería Nacional de Londres, donde los ángeles se abrazan en primer término, mientras otros, en los aires, con coronas y azucenas pendientes, danzan en corro.

En el *Nacimiento de Venus* (láms. 121, 124), trata de reconstruir una pintura perdida de Apeles, descrita en una poesía de Poliziano. Inspirándose probablemente en la Venus de Médicis, su propio sentido de la belleza, totalmente diferente, la dota de una cabellera espléndida que aspira a ser velo de oro impulsado por la brisa que arquea levemente su cuerpo. Para algunos el modelo ha sido Simonetta, la amiga de Lorenzo *el Magnífico*, nacida en Porto Venere, lugar donde la diosa toma tierra al nacer.

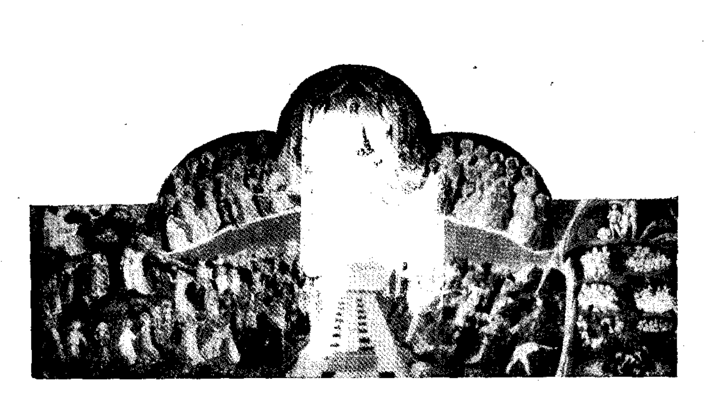
La Primavera es composición alegórica inspirada en textos de Lucrecio y Poliziano. Sobre un fondo de verdura, Venus preside el despertar de la Naturaleza. Mientras por la derecha penetra la elegante figura de Flora seguida de la Primavera temprana, temerosa de morir en los brazos de Céfiro, el viento de marzo, a la izquierda aparece el bello grupo de las Gracias (lám. 119) asaetadas por un amorcillo. De larguísimas cabelleras de oro y cubiertas por leves y transparentes velos, son los más bellos cuerpos de mujer del cuatrocentismo florentino. Espigados y casi de adolescente, reflejan un ideal de la belleza que desaparece en la generación siguiente. El nervioso dibujo botticelliano, que anima esos cuerpos, crispa sus dedos, que se entrecruzan inquietos, y convierte las onduladas vestiduras de las Bacantes clásicas en un bello rizo cargado de emoción. En el extremo del grupo, el dios Mercurio.

La Calumnia (lám. 125), de ejecución primorosa y de brillante colorido, es, como el *Nacimiento de Venus*, un ensayo de reconstrucción de una pintura de Apeles, sólo conocida por un texto griego traducido por Alberti. Es una composición alegórica, en la que la Calumnia, cuya cabeza engalanan con flores la Traición y el Engaño, guiada por la Envidia, arrastra a la víctima, medio desnuda, a los pies del trono del rey Midas, que con sus grandes orejas de asno escucha los consejos de la Ignorancia y la Sospecha. En el extremo opuesto, separados del grupo, aparecen, envuelto en negras vestiduras, el Remordimiento, y más allá, desnuda, la Verdad, con los ojos en el cielo, confiada en su triunfo final. Dentro de este género alegórico es también importante la pintura de *Minerva dominando al centauro*, que simboliza la inteligencia venciendo las fuerzas brutas y, según algunos, a los Médicis triunfando del desorden popular.

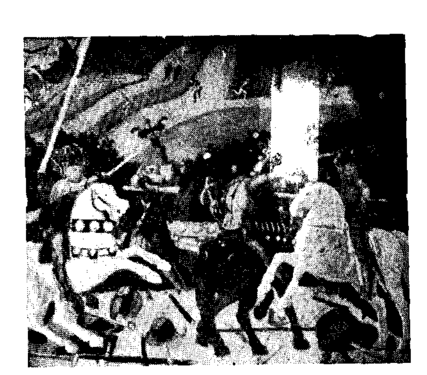




107-109.—FRA ANGÉLICO: Anunciación.—MASACCIO: Tributo de la moneda. Adán y Eva.




110-111.—FRA ANGÉLICO: Coronación.—L. MÓNACO: Coronación:


112-114.—CASTAGNO: Pipo Spano.—P. UCELLO: Batalla.—B. GOZZOLLI: Rey Mago.





130-132.—FILLIPPO LIPPI: Virgen.—BOTTICELLI: Virgen del Magnificat.—
GHIRLANDAJO: Abuelo y nieto.





133-135.—FILIPPINO LIPPI: Santa María Egipcíaca.—VERROCCHIO: Bautismo.—
PERUGINO: S. Sebastián.




136 137.—PERUGINO: Entrega de las llaves. La Virgen y San Bernardo.

Aunque escasas, también son importantes, dentro del género profano las pinturas inspiradas en novelas renacentistas, como la serie del Museo del Prado, que ilustra la historia de *Nastagio degli Onesti*, del *Decamerón* de Boccaccio. Representa en las dos primeras tablas (láms. 126, 127) cómo Nastagio, desesperado por el desdén de la que no quiere ser su prometida, marcha a un pinar próximo a la ciudad, donde se ve sorprendido por el espectáculo de otro enamorado, que, habiéndose quitado la vida en análogas circunstancias, ha sido condenado a perseguir eternamente a su amada y arrancarle el corazón, que devoran unos perros. Nastagio, en vista de ello, organiza en aquel lugar una comida (lám. 128), a la que invita a la desdeñosa joven, quien, aleccionada por el espectáculo, que no tarda en reproducirse ante su vista, accede a los deseos de Nastagio. El banquete de bodas (lám. 129), que es el tema de la cuarta tabla, pertenece a una colección inglesa.

Como testimonio de sus dotes de pintor de retrato, puede recordarse el de *Lorenzo el Magnífico*, el de su hermano *Giuliano* y el que se supone de *Simonetta Vespucci*.

El temperamento nervioso de Botticelli se transforma en verdadero desequilibrio en Filippino Lippi († 1504), el hijo de Fra Filippo. De dotes muy inferiores a las de Botticelli, de quien puede considerarse discípulo, es, sin embargo, una de las personalidades más significativas del arte florentino de fin de siglo. A la monumentalidad, a la sensación de masa y de estabilidad, aspiraciones supremas de Masaccio, opone el gusto por cuerpos demacrados y raquíticos, y por la inestabilidad, complaciéndose en forzar el equilibrio hasta el límite mismo del desequilibrio. La exaltación de Botticelli en su *Anunciación* es el tono normal de Filippino. La despreocupación de aquél por la belleza como corrección le lleva a él, por la ruta de lo expresivo, a complacerse en lo feo y deliberadamente incorrecto (lám. 133). Ya en su *Virgen y San Bernardo* (1480), en la que muestra su estilo formado, no obstante haberla pintado a los veintitrés años, puede verse cómo el modelo paterno se ha transformado en una lánguida florentina de alargadas proporciones, cuello esbelto y expresión romántica. Su estilo se extrema aún más, sin embargo, en los frescos de *San Felipe*, de Santa María Novella, donde, al representar el martirio del santo, elige precisamente el momento cuando la cruz a medio elevar y sostenida por cuerdas se encuentra en el instante de mayor peligro.

Pintor también de gran valía, aunque más conocido como escultor, es Andrea de Verrocchio († 1488), que cuenta entre sus méritos haber sido maestro de Leonardo. Su obra pictórica más importante es el *Bautismo de Cristo* (lám. 134), de la Academia de Florencia, terminado

con la colaboración de aquél. Al joven Leonardo parece que se deben principalmente las figuras de los ángeles.

ESCUELA DE UMBRÍA: PERUGINO Y PINTORICCHIO. SIGNORELLI.—En la segunda mitad del siglo XV se forma una nueva escuela pictórica en el centro de Italia, que tiene por sede Umbría, el país amplio, de suaves colinas iluminadas por el resplandor del lago Trasimeno. Sus dos principales maestros mueren muy entrada la centuria siguiente.

Aunque formado en Florencia, Pietro Vannucci, *el Perugino* († 1524), no tarda en crear un estilo propio poco variado, pero completamente personal. El imagina un mundo poblado de personajes de formas blandas y redondeadas, siempre un tanto femeninas; actitudes indolentes y mirar dulce y sentimental (lám. 135). Si está ya muy lejos del estilo fuerte de mediados de siglo, su expresión superficial es, en cambio, el reverso del apasionamiento botticelliano. El Perugino no es hombre de grandes crisis ni tormentas espirituales. Aunque su misma fe flaquea —el Vasari nos dice que no hubo medio de hacerle creer en la inmortalidad del alma—, sus Vírgenes candorosas son una de sus creaciones más populares y el punto de partida para las de Rafael. Solas con el Niño y de medio cuerpo, o rodeadas de santos y bajo un pórtico, como la de Senigallia (1498), siempre están dotadas de la misma expresión de ensueño.

Amigo extremado de la simetría y de la ponderación de masas, ante algunas de sus obras se piensa en un trecentista que emplea formas cuatrocentistas. En cambio, aporta a la pintura de su tiempo el amor a los escenarios amplios (lám. 137). Se diría que, lo mismo cuando pinta fondos de paisaje recordando la dilatada campiña umbría, poblada de finos arbolillos cuyas copas se transparentan tenues sobre el azul del cielo, como el de la *Crucifixión,* que cuando imagina fondos de arquitectura, tiene ansia de espacio. En su *Entrega de las llaves a San Pedro* (1483) (lám. 136), jalón capital para la historia de la perspectiva, dispone una gran plaza, donde se pierde la vista, y levanta en ella un templo octogonal y dos arcos de triunfo, escalonando en profundidad diversos personajes sobre un pavimento de gran cuadrícula. Así terminan a fin de siglo los desvelos de Paolo Ucello por la perspectiva.

Pintoricchio († 1513), sólo ocho años más joven que el Perugino, siente, como él, gran amor por los escenarios amplios. Pero ya en sus comienzos, cuando su estilo es muy semejante al de éste, descubre una manifiesta inclinación por el lujo y un deseo de acumular elementos anecdóticos y pintorescos, que hacen desaparecer el reposo y la clari-

dad de las composiciones peruginescas. Después de las historias que pinta en el Vaticano, en las que colabora con el Perugino y los florentinos más ilustres de fin de siglo —la más importante es la *Disputa de Santa Catalina*—, pinta por encargo del futuro Pío II, el Papa humanista, en la librería de la catedral de Siena (1503), una serie de grandes frescos consagrados a recordar los hechos más gloriosos de la vida de aquél. Por la belleza de su composición y por el lujo representado, es probablemente, el más atractivo el que figura la *Partida para Basilea* (lámina 138).

Artista de temple espiritual completamente distinto de los dos anteriores es Signorelli († 1523). que nace en un pueblecito del valle del lago Trasimeno, muy próximo ya a Toscana, y marcha muy joven a Arezzo, donde entra en el taller de Piero della Francesca. De él aprende la sencillez y la monumentalidad. En este sentido ninguna obra suya es superior a la *Escuela del dios Pan,* sin duda una de las creaciones mitológicas más bellas del cuatrocentismo. Pintada para Lorenzo *el Magnífico,* representa un concierto de pastores presidido por el dios, y con asistencia de la ninfa Eco, en que nos contrapone las carnes luminosas femeninas y el cuerpo tostado del dios.

Su gigantesca pasión por lo trágico y por el movimiento convierte, en cambio, su serie de pinturas murales de la catedral de Orvieto (1499-1508) en algo así como el prólogo de la Capilla Sixtina de Miguel Angel. Los temas —los *Signos* que anuncian el fin del mundo, la *Predicación del Anticristo,* la *Resurrección de la carne,* el *Infierno*— dan pie a ello, y donde la expresión dramática alcanza sus notas más agudas es en el *Infierno.* El dolor y el movimiento llegan bajo su pincel al frenesí. Es una enorme masa humana en la que todos gritan de dolor, donde demonios de carnes verdosas estrangulan a los mortales, los hacen pedazos, o los pisotean. Los episodios rebosantes de dolor y crueldad se enlazan hasta el infinito con arte insuperable que borra toda posible monotonía (lám. 143). Desde los días de Dante no se expresan con tal grandiosidad y tan hondo dramatismo las torturas infernales. Si Fra Angélico, que sólo llega a pintar la bóveda de esta capilla, había de representar esos temas en los muros, hizo bien en ceder los pinceles a Signorelli. Son pinceles que sólo Miguel Angel volverá a emplear en su *Juicio final.*

PADUA: SQUARCIONE Y MANTEGNA. FERRARA.—Padua se convierte a mediados de siglo en el foco artístico más vigoroso, por donde el Renacimiento florentino irradia al norte de Italia. El terreno para un arte fuerte y monumental lo prepara Donatello al levantar allí la estatua

ecuestre de Gattamelata, y el interés que Padua manifiesta por la perspectiva es semilla sembrada, a su paso por la ciudad, por sus dos grandes campeones: Ucello y Piero della Francesca. Pasa por ser el fundador de la escuela Francesco Squarcione († 1474), persona extraña que, en forma algo misteriosa, enseña la perspectiva a sus discípulos, cuyas obras, al parecer, vende como suyas, hasta que se hacen independientes. La gran figura de la escuela es Andrea Mantegna († 1506), la antítesis del Perugino. Su pintura, aún más que escultura, quiere ser arquitectura, el arte donde la masa y la monumentalidad dominan. Sus personajes son fuertes y se apoyan en tierra, rígidos como fustes de columnas, con el decidido propósito de producir la impresión de fuerza. Los plegados de sus ropajes se dirían las huellas de las lascas saltadas al labrar la piedra. Los fondos de arquitectura no le interesan para crear espacio, como al Perugino, sino para producir la sensación de masa, para producir volúmenes, y ese mismo sentido de dureza y de masa hace que sus fondos de paisaje, como el de *La Oración del Huerto* (lámina 141), sean desoladas canteras en que las entrañas pétreas de la Tierra se hinchan para mostrarnos rocas que quieren ser sillares. Al servicio de su ansia de masa y de monumentalidad, Mantegna pone un dominio profundo de la perspectiva y, sobre todo, del escorzo. Su *Cristo muerto* (1501) (lám. 146) de la Pinacoteca de Brera, de Milán, es en este último aspecto la obra más representativa del Renacimiento cuatrocentista, en la que el maestro paduano parece recoger el guante de Paolo Ucello. Típico de Mantegna, e hijo de estas mismas preocupaciones, es el bajo punto de vista que toma ante el modelo, que así gana considerablemente en grandiosidad. Buen ejemplo de ello es el *Desfile de César,* de Hampton Court. Mantegna es además uno de los cuatrocentistas que con mayor fidelidad han representado la decoración arquitectónica romana.

Todavía a las órdenes de Squarcione, pinta en la Capilla Ovetari de San Agustín las monumentales *historias de Santiago,* cuyo bajo punto de vista realza la grandiosidad del fondo y de las figuras. El resto de la capilla lo decoran en un estilo muy semejante sus compañeros del taller de Squarcione. La visita a Padua del veneciano Giovanni Bellini, que se casa con su hermana, al mismo tiempo que enriquece el colorido de Mantegna, le decide a abandonar a Squarcione y marchar a Mantua, donde pasa el resto de su vida al servicio de los Gonzaga. Su obra principal en esta ciudad (1474) son las pinturas murales de la Cámara degli Sposi de aquel palacio, una de cuyas partes más interesantes es el techo, en que finge una claraboya circular con balaustrada, donde niños

y aves se asoman. Fuente de inspiración del Correggio, es en esta obra el precursor de las grandes perspectivas arquitectónicas barrocas.

Para el teatro del Palacio pinta la serie del *Triunfo de César* (1492), ya citada, para cuya preparación hace un viaje a Roma. En ella nos deja la obra maestra de la erudición arqueológica renacentista, representando soldados, prisioneros, carros, trofeos, etc. La más importante de tema mitológico es el *Parnaso,* que pinta igualmente para la corte de Mantua. El Museo del Prado posee de su mano el *Tránsito de la Virgen* (lám. 139).

En la vecina Ferrara, la influencia de Mantegna forma, en la segunda mitad del siglo, al representante más puro y exaltado del manierismo cuatrocentista. En Cosme Tura († 1495), los vigorosos personajes del paduano, consumidos en una atmósfera enrarecida que les oprime, se convierten en unos seres nerviosos, que, sin embargo, continúan queriendo ajustarse a una clara trama de líneas y ángulos rectos. Obras típicas suyas son la *Piedad,* del Museo del Louvre, y la *Primavera,* de la Galería Nacional, que, lejos de estar simbolizada en una joven llena de vida, es una mujer cuya frescura han agotado los años (lám. 140).

VENECIA: LOS BELLINI. CARPACCIO. SICILIA: ANTONELLO DE MESINA.— La sensibilidad veneciana es muy diferente de la florentina. Mientras el toscano no olvida nunca en la obra pictórica el dibujo y conserva siempre un cierto sentido escultórico de la forma, el veneciano experimenta mayor entusiasmo por el color. A lo preciso y terso de la forma de aquél, opone una cierta imprecisión y un decidido amor por la blandura. Suele aducirse como explicación de esta distinta manera de interpretar la forma, el aire húmedo y cargado de vapor, propio de una ciudad construida en el mar, que siempre la esfuma. Y es indudable, por otra parte, que la vida veneciana, en directo y continuo contacto comercial con Oriente, es más lujosa y rica de color que la toscana. La puerta de Italia hacia Oriente es Venecia, y los pintores venecianos ven desfilar constantemente por sus calles a orientales de grandes turbantes y vistosas vestiduras. Nada tiene, pues, de extraño que el lujo de la vida ciudadana se refleje en sus pinturas, hasta el punto de constituir una de sus características más destacadas. Más lejanos de Roma, menos en contacto con la antigüedad clásica y menos preocupados por la escultura romana que los florentinos, los pintores venecianos buscan su fuente de inspiración en la vida misma. Incluso cuando cultivan temas mitológicos lo hacen con naturalidad que sorprendería en Toscana. Este interés predominante por el color y este sentido más naturalista son los que convierten a la escuela veneciana en la más progre-

siva del siglo XVI y de más fecundas consecuencias para la formación de la gran pintura europea de la centuria siguiente.

En Venecia se desarrolla, desde fecha bastante temprana, una intensa actividad pictórica, que produce en el segundo cuarto de siglo artistas como Antonio Vivarini, en quien se dan ya algunas de las características que distinguirán a la escuela. Así, en él y en sus contemporáneos se pone bien de manifiesto el gusto veneciano por el color y por las formas blandas y redondeadas, por la riqueza —fondos de oro en relieve— y por las escenas de numerosos personajes. Obra típica de ese momento es la *Coronación de la Virgen* (1444), de la iglesia de San Pantaleón, en la que los personajes celestiales se acumulan hasta el infinito. A esta época corresponde también la presencia en Venecia del pintor umbrío Gentile da Fabriano († c. 1427), en cuya *Adoración de los Reyes,* influida por el estilo internacional, se manifiesta el mismo amor por la riqueza y por la abundancia de personajes.

Pero los que encauzan la sensibilidad veneciana y fijan los caracteres de la escuela son los Bellini, cuyo progenitor, Jacopo († 1470), se forma con Gentile da Fabriano. Pintor de Vírgenes de estilo todavía bastante hierático, en sus dibujos de tema profano con fondos arquitectónicos poblados de figurillas nos muestra ese gusto narrativo y por los aparatosos escenarios que distinguirá a su sucesor. De su hijo Gentile († 1507), que desarrolla esta faceta del arte paterno, poseemos grandes lienzos donde, sobre ricos escenarios arquitectónicos, medio bizantinos y medio góticos, típicamente venecianos, desfilan o se detienen a ver lo que sucede en las calles innumerables personajes. *El Milagro de la Santa Cruz* (lám. 144) es la réplica veneciana a las grandes escenas de B. Gozzoli o Ghirlandajo, en las que el tema del cuadro se pierde en la numerosa concurrencia que llena el escenario. En este caso el asunto es la historia de la Cruz con la reliquia, que, al ser trasladada, cae al canal e intentan recuperarla en vano varios venecianos, hasta que, al fin, lo consigue el guardián de la Cofradía, Andrés Vendramin. Entre los que contemplan la escena se encuentra Catarina Cornaro, la reina de Chipre.

En otra de las historias, el *Sermón de San Marcos en Alejandría,* que hoy sólo se considera de su escuela, personajes y escenarios se cargan de orientalismo. En el templo del fondo, al recuerdo de la iglesia del santo en Venecia, se agregan los finos alminares turcos, y el público se cubre con enormes turbantes blancos. Si el orientalismo y la presencia de los orientales es la nota que, con sus canales, más distingue a Venecia de las restantes ciudades italianas, en Gentile Bellini ese orientalismo se ve reforzado por su viaje a la corte de Mahomet II,

que le honra con el título de Bey, y de quien hace el fino y penetrante retrato (1480) de la Galería Nacional de Londres.

Giovanni Bellini († 1516), hijo también de Jacopo, colabora con él y con su hermano Gentile. Los datos que poseemos de su vida nos lo presentan rodeado del mayor prestigio. Cuando Durero lo conoce, ya viejo, escribe que, pese a su edad, es el mejor pintor de Venecia, y Ariosto lo cita a la altura de Mantegna y Leonardo. Así como Gentile, en sus cuadros de numerosos personajes, nos muestra la vena narrativa y espectacular que animará a Veronés, Canaletto y Guardi, Giovanni es el predecesor del Tiziano. Influido en los primeros tiempos por Mantegna, reacciona después contra sus formas secas y duras, y, como buen veneciano, las ablanda paulatinamente y las hace más redondeadas. De aquel momento son la *Oración del Huerto* (lám. 142), obra del mayor interés para conocer el punto de partida del paisaje veneciano, que terminará en las suavidades de Giorgione y Tiziano, y la *Piedad,* en la que las formas se definen con precisión y aun dureza y la expresión es intensa. En su *retablo de la Virgen* (lám. 148), con las dos parejas de santos, que después servirá de inspiración a Durero, la influencia de las rígidas actitudes de Mantegna es aún más sensible. Si esas obras descubren la honda huella dejada en Bellisi por el maestro paduano, sus numerosas representaciones de la Virgen de medio cuerpo con el Niño (lám. 145) permiten ver cómo se libera de esa influencia y va humanizando progresivamente sus modelos femeninos, cada vez menos espigados y más semejantes a los del Tiziano. Su complacencia en recrearse en su fino cutis femenino o en las blandas carnes del Niño es ya puramente veneciana. Nos ha dejado también algún retrato excelente (lám. 147). Giovanni Bellini, gracias a su larga vida, es uno de los maestros que más han hecho evolucionar la escuela.

El cronista de la vida veneciana que hay en Gentile Bellini encuentra su más ilustre continuador en Vittorio Carpaccio († 1525), que en la encantadora serie de la vida de *Santa Ursula* (lám. 149) traduce el viejo texto medieval de la Leyenda Dorada al lenguaje rico y fastuoso de la vida veneciana de su tiempo. El escenario es Venecia, con sus canales, plazas y palacios de mármol, y venecianos son los embajadores y su séquito, que piden la mano de la hija del rey, se despiden y regresan; el público que los contempla y el dormitorio de la escena del *Sueño de la Santa,* donde Carpaccio, con amor de primitivo flamenco, se deleita representando la luz suave que ilumina el interior y un sinnúmero de minucias, desde los zapatos al pie del lecho y la corona hasta el perrillo que vela el sueño de la santa.

Contemporáneo de Gentile y Giovanni Bellini es Carlos Crivelli († 1495), que en la *Anunciación,* de la Galería Nacional de Londres, se expresa con locuacidad narrativa típicamente veneciana. Su dibujo, preciso, es, sin embargo, de ascendencia paduana.

El sur de Italia, desde mediados del siglo de la Corona de Aragón y sujeto antes a la dominación francesa, al par que la influencia toscana recibe la flamenca, con el consiguiente empleo de la técnica del óleo, desconocido en el resto de Italia. El representante más refinado de esta escuela es Antonello de Mesina, que une a la brillantez y profundidad del colorido flamenco el sentido plástico y de la belleza italianos. Sus retratos de busto (lám. 150), además de poseer en el más alto grado ambos valores, delatan su fina sensibilidad para penetrar en el alma del retratado. En Antonello la influencia de Venecia, donde permanece unos dos años en la octava década del siglo, es profunda.





138-140.—PINTORICCHIO: Silvio II parte para Basilea.—MANTEGNA: Tránsito de la Virgen.—TURA: Virgen.

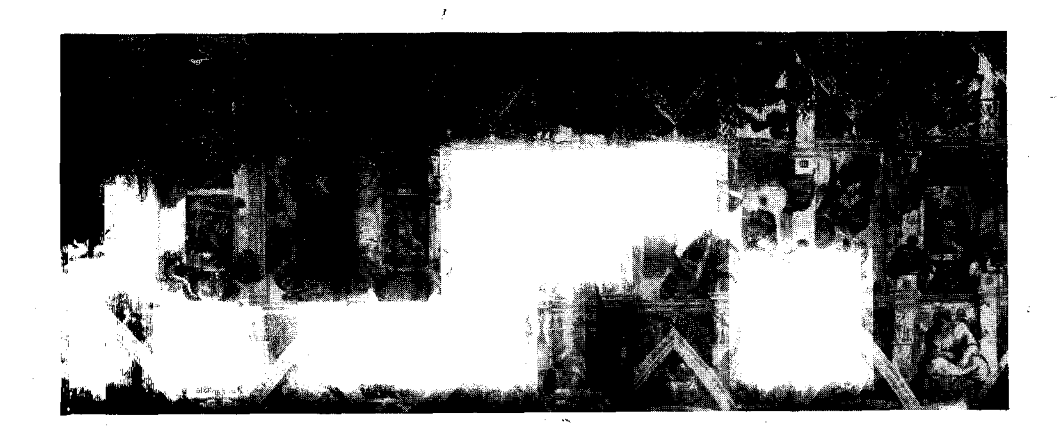



141, 142.—MANTEGNA: Oración del Huerto.—GIOVANNI BELLINI: Oración del Huerto.




143, 144.—SIGNORELLI: Condenados.—GENTILE BELLINI: La reliquia de la Santa Cruz.

161.—MIGUEL ANGEL: Juicio final.



CAPITULO VI

PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA DURANTE EL SIGLO XVI

El siglo xvi.—Como en arquitectura y en escultura, el estilo pictórico del siglo xvi distínguese por un decidido deseo de simplificación, claridad y grandiosidad, sobre todo en las escuelas florentina y romana. Este proceso de simplificación significa el destacar el tema principal, con la consiguiente pérdida de importancia de lo secundario y anecdótico, que tanto interesa a los cuatrocentistas. La inmediata consecuencia de ello es la claridad de las composiciones, en las que se perciben desde el primer momento las líneas y planos fundamentales. Es el arte de componer que culmina en los grupos inscritos en triángulos equiláteros. Paralela a este proceso de depuración de lo secundario y de lo anecdótico es la reacción idealista, que, inspirada por el platonismo, lleva a los pintores a crear tipos humanos de una corrección suma. Estos personajes adoptan actitudes decididamente elegantes, pero de elegancia mucho más flexible que la de Ghirlandajo, y su mímica gana en grandilocuencia lo que pierde en ingenuidad. La grandilocuencia llega a convertirse en la ya aludida *terribilità* miguelangelesca. Al mismo tiempo, la figura se hace más rica en movimiento, hasta que la preocupación por éste termina desembocando en el manierismo. En suma, la figura humana evoluciona en la misma forma ya comentada en la escultura.

El escenario arquitectónico apenas interesa como fondo de amplias y ricas perspectivas. Dominada la perspectiva y pasada la fiebre producida por el entusiasmo de su descubrimiento, la arquitectura importa ahora por su masa para acompañar y aun realzar la monumentalidad de la figura. Cuando se trata de una sola o de un grupo sencillo, un gran pedestal y un trozo de columna suele servir de fondo. El escorzo

continúa, sin embargo, interesando, aunque más que en la figura en reposo —*Cristo muerto,* de Mantegna (lám. 146)—, en la figura en movimiento, y en este aspecto el avance es considerable. Los cinquecentistas hacen también nuevas conquistas en el campo de la luz, que ya no sirve sólo para crear volúmenes de formas precisas como a Masaccio y Ucello. El estudio de la luz y de la sombra hace que la línea vigorosa de los cuatrocentistas florentinos se esfume y el modelo se ablande, ganando en riqueza expresiva —Vinci, Correggio—; se descubre en la luz un valor dramático de primer orden y, antes de terminar el siglo, se dan los primeros pasos de la perspectiva aérea —Tintoretto—.

En la pintura italiana del siglo XVI distínguense varias escuelas: la florentina, cuyos principales maestros se trasladan pronto a la Ciudad Eterna, donde fundan la romana; la milanesa, que es, en realidad, la de los discípulos de Leonardo; la de Parma y la veneciana.

LEONARDO DE VINCI († 1519).—Es, de los artistas del siglo XVI, el que da los primeros pasos hacia la conquista del nuevo ideal. Nacido en el pueblecito florentino de Vinci al mediar el siglo XV, se forma en el taller de Verrocchio, y al cumplir los treinta entra al servicio de Ludovico *el Moro,* en Milán, donde permanece cerca de veinte años. El destronamiento de aquél le hace recorrer Italia en diversas comisiones durante el resto de su vida, hasta que, agotado para el trabajo, cruza los Alpes al servicio de Francisco I, en cuyos brazos muere paralítico tres años después.

Leonardo, por su notable afán de saber, de poseer todas las artes, de dominar todas las técnicas y de inventar, es quizá el genio más representativo del Renacimiento. El deseo de conocer todo profundamente es el fuego genial que consume su vida y malogra su obra. En la carta que escribe a L. Moro, al ofrecerle sus servicios le promete construir máquinas de guerra, cañones de forma inusitada, barcos incombustibles, hacer caminos, puentes y túneles, trabajar como arquitecto; y en escultura y pintura, realizar cualquier trabajo al igual de quien pudiera hacerlo mejor. Los manuscritos y los innumerables dibujos que de él conservamos nos hablan, por otra parte, de sus hondas inquietudes científicas, en particular mecánicas, como la que le lleva a concebir una máquina para volar.

Como artista le interesa sobremanera conocer el cuerpo humano, tanto en su contextura interna, de lo que son buena prueba sus dibujos anatómicos, como en su aspecto expresivo y en sus movimientos. Leonardo lo mismo estudia la sonrisa leve de un rostro perfecto, que persigue lo característico, insistiendo en los rasgos decisivos. En este

aspecto da en sus dibujos un paso más allá que Donatello, y de lo feo pasa a lo monstruoso. Las actitudes de sus personajes son mucho más complicadas y ricas en movimientos que las de sus predecesores, y en este aspecto su influencia en los maestros posteriores y en la formación del estilo cinquecentista es decisiva. El interés por la mímica y por el movimiento de la actitud le lleva a preocuparse sobremanera por el arte de enlazar unas figuras con otras, tanto formal como espiritualmente. Es el arte que culmina en su famosa *Cena*. Pero Leonardo no se limita a estudiar el cuerpo humano. En el estudio del caballo pone también el mayor entusiasmo. En el destinado a la estatua ecuestre de Ludovico *el Moro*, de la que sólo termina el modelo en yeso, invierte varios años, y en el intenso movimiento del cartón para la *Batalla de Aghiari*, del palacio viejo de Florencia, se encuentra en germen el barroquismo de las batallas y cacerías de Rubens.

Parejo de este interés por la mímica y el movimiento es el que siente por la luz y la sombra. El tránsito suave de una a la otra es una de sus principales preocupaciones. A la rigurosa línea de los cuatrocentistas florentinos reemplaza el suave paso de la superficie iluminada a la superficie en sombra, y de los colores vivos a la tonalidad vaga; en suma: el típico esfumado leonardesco. Pero en Leonardo, aparte de su valor primario para acusar el relieve, tiene un valor esencial para dulcificar la expresión.

Leonardo es, además, el gran teórico renacentista que nos deja expuestas sus doctrinas en su *Tratado de la Pintura*.

Después de sus obras juveniles, como la *Anunciación*, cuyo estilo se encuentra aún muy próximo al de Verrocchio, o los ángeles que se le atribuyen en el *Bautismo* de éste (lám. 134), poco antes de abandonar Florencia, emprende la pintura de la *Adoración* (lám. 154), que deja sin terminar, y en la que nos ofrece ya una estudiadísima composición rica en nuevas actitudes. En su primera gran obra milanesa, la *Virgen de las Rocas* (1483) (lám. 151), del Museo del Louvre, inscribe las figuras en un triángulo, y al encanto de su claroscuro agrega el misterio de las rocas recortadas en la vaporosa lejanía.

Pero donde su arte de componer se manifiesta plenamente es en la famosa *Cena* (1495) (fig. 237), poco anterior a su salida de Milán. Pintada en el testero del refectorio de Santa María delle Grazie, las paredes y el techo de éste se continúan en la fingida arquitectura del cuadro. Abandonada ya por Andrea del Castagno la forma tradicional trecentista de agrupar los apóstoles en torno a la mesa, Leonardo los presenta tras ella, incluso a Judas, a quien en un principio pensó colocar, como aquél, en primer término. El momento elegido, al igual

que en la *Cena* de Ghirlandajo, no es el tradicional de la institución de la Eucaristía, sino aquél cuando anuncia que uno de los presentes le traicionará. Pero mientras Ghirlandajo no sabe aprovechar el hondo dramatismo de la situación, él, gracias a su fino sentido de la expresión y a su dominio de la mímica, interpreta de manera admirable el efecto de aquellas palabras en el temperamento de cada personaje, y enlaza sus actitudes formando dos grupos a cada lado, cuyo movimiento contrasta con la serenidad del Salvador, que, aislado en el centro, y con los brazos extendidos, destaca su figura sobre la luz de la gran ventana del fondo. Pésimamente conservado, el fresco de la *Cena* es, en realidad, una ruina. El interés de Leonardo por el arte de componer, aunque en menor escala, se manifiesta en su *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (lám. 153).

Su última gran obra es el retrato de Mona Lisa, *La Gioconda* (1505) (lámina 152), mujer bellísima de unos treinta años, así llamada por ser esposa de Francesco del Giocondo. Animado por la típica expresión leonardesca, dulce y casi sonriente, se asegura que el pintor ha rodeado a la retratada de músicos que borren de su rostro toda huella de melancolía. Relativamente erguida al gusto cuatrocentista, está ya dotada de una dignidad propia del nuevo siglo, y tanto la posición de sus brazos como la colocación de su cuerpo, y el estar representada de media figura, son novedades en el arte del retrato. Pero sus valores estéticos más absolutos son la suave expresión de su rostro, hija del admirable modelar del claroscuro leonardesco, y el vaporoso paisaje de formas vagas e indeterminadas que le sirve de fondo. Recientemente se ha pensado que la retratada pueda ser Constanza Dávalos.

Leonardo pinta poco en Milán, pero los discípulos que deja son numerosos. La escuela lombarda posterior es la constituida por sus discípulos e imitadores. El más fecundo es Luini († 1532), autor, entre otras, de la poética composición de *Santa Catalina depositada por los ángeles en el sepulcro,* y de *La Sagrada Familia con San Juan,* del Museo del Prado. Solario pinta una obra tan bella como la *Virgen del cojín,* y de los restantes merecen recordarse Boltraffio (lám. 155) y el Sodoma.

MIGUEL ANGEL.—Ya hemos visto cómo Miguel Angel se considera, ante todo y sobre todo, escultor, y la realidad es que sus pinturas tienen mucho de escultura, por su predominio absoluto del dibujo y su decidido desinterés por el color.

De su período florentino apenas poseemos más que *La Sagrada Familia* (1503), del Museo de los Uffizi. Concebida casi como un blo-





163-165.—RAFAEL: Desposorios. Virgen. Virgen del Gran Duca.



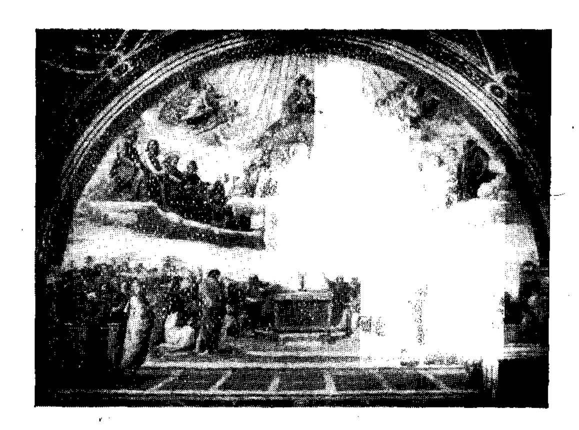


166-168.—RAFAEL: Virgen de Terranova, Virgen Tempi, Virgen de la Pradera.

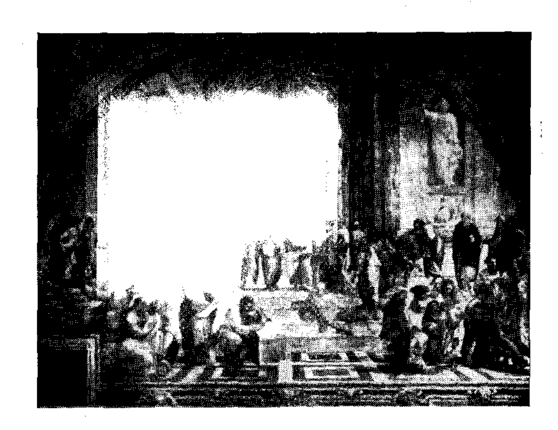




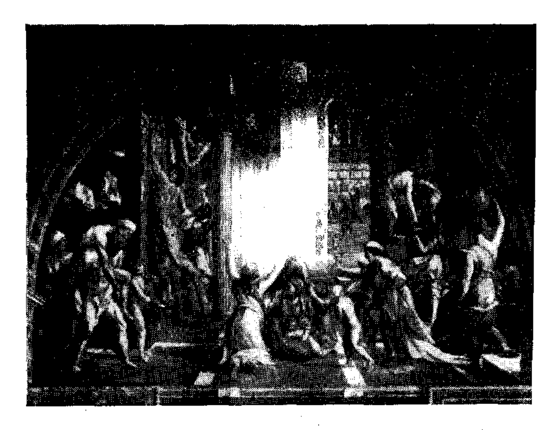
[illegible]

172-173.—RAFAEL: Desposorios, Disputa del Sacramento.

174-175.—RAFAEL: La bella Jardinera, La Escuela de Atenas.

176-177.—RAFAEL: Virgen del Pez, Incendio del Borgo.

que escultórico, su comparación con las interpretaciones florentinas de fin de siglo, del mismo tema, pone bien de manifiesto su extraordinaria novedad. En complicación y riqueza de movimientos sólo puede compararse, en un estilo completamente distinto, con las composiciones leonardescas. Pero la gran obra de este primer período es la pintura mural, para el palacio de la Señoría, de la *Batalla de Cascina* (1505). Desgraciadamente, sólo se conservan copias del cartón donde representa el momento cuando los soldados, sorprendidos en el baño por el enemigo, se visten rápidamente, pero por ellas podemos ver cómo son el desnudo y el movimiento sus dos principales preocupaciones.

Sin apenas haber practicado la pintura, y sin dominar bien la técnica del fresco, Julio II le encarga en 1508, por sugestión de Bramante, que termine la capilla que Sixto IV hiciera decorar a los mejores maestros cuatrocentistas de su tiempo. Miguel Angel se niega y huye de Roma, pero al fin tiene que transigir, y, al cabo de cuatro años de trabajar solo en su alto andamiaje, descubre la enorme pintura de la bóveda (lám. 162). Imagina ésta sostenida por varios arcos transversales apoyados en pilastras, entre las cuales representa alternativamente lunetos con los precursores del Salvador y figuras gigantescas de profetas y sibilas (láms. 159, 160). Sobre los capiteles de los pilares dispone una serie de jóvenes desnudos en variadísimas y violentas actitudes, los *Ignudi* (lám. 157), que sostienen grandes relieves circulares de bronce, y en los tramos de la bóveda misma pinta escenas del *Génesis* en cuadros alternados mayores y menores. El número de figuras y de historias es considerable, y hemos de agradecer a Bramante que obligase a Miguel Angel a desarrollar este amplísimo programa que seguramente nunca hubiese realizado en escultura. Nunca se ha representado hasta ahora, ni se representará al Creador, tan radiante de fuerza y poder como en estas historias. Grandioso como una gigantesca nube cargada de tormenta, y veloz como una exhalación, recorre el espacio infundiendo vida con su sola presencia a un mundo de titanes (lámina 156). Si en escultura sólo nos deja un *Moisés*, en los profetas y sibilas nos ofrece veintitantos miembros de la misma familia, todos ellos en actitudes de grandiosidad y variedad hasta ahora desconocidas, y animados por el más profundo dramatismo. En los *Ignudi* —desnudos— es el tema del desnudo y del movimiento lo que le obsesiona (lám. 157). Terminado el techo de la Sixtina en 1512, su influencia en los destinos del Renacimiento es decisiva.

Muchos años después, en 1543, le hace pintar el Pontífice, en el gran lienzo del muro de la misma capilla, el *Juicio final* (lám. 161). El Dios de Justicia, totalmente desnudo (lám. 158), con su poderoso

brazo en alto, está rodeado por una humanidad de gigantes, aterrorizada por su presencia. Hasta los elegidos y la misma Virgen parecen atemorizados por su tremenda justicia. El amor al desnudo y al movimiento que triunfa en el techo de la capilla, se exalta aún más. Es una inmensa masa humana que se mueve con dramatismo apocalíptico, con una fuerza que sólo ha sentido hasta ahora Signorelli. Comparado con todas las interpretaciones anteriores, este *Juicio final* sorprende por el arrollador movimiento ascendente de los elegidos, y por el hundirse en el abismo de los condenados, por su lanzamiento en el espacio, en los que Miguel Angel nos deja ver todo su entusiasmo por el escorzo. Reflejo la belleza del cuerpo humano de la perfección divina, Miguel Angel no duda en conceder al desnudo amplitud sin precedentes, y, limpio en su idealismo de toda impureza, lo lleva hasta el mismo cuerpo del Todopoderoso. Pero las protestas no se hacen esperar, y el desvergonzado Aretino, alardeando de honestidad, no duda en decir que si él escribe cosas impúdicas es con palabras decentes. Es, en realidad, la consecuencia de la nueva reacción contra el culto renacentista del desnudo, aun despojado de toda impureza. No se produce tan violenta como en los días de Savonarola, pero el Pontífice hace cubrir a Volterra. parte del cuerpo del Salvador.

En los frescos de la inmediata capilla Paolina, obra diez años posterior, la preocupación por la corpulencia de los modelos le lleva a crear un tipo hercúleo, que deja honda huella en sus imitadores, pero que carece de la vida y energía del *Juicio final* y de la belleza de las escenas del techo. Están dedicados a San Pedro y a San Pablo.

RAFAEL.—Si Leonardo es el pintor que, formado en la Florencia cuatrocentista, logra a costa de dolorosos fracasos crear en unas cuantas obras el estilo del pleno Renacimiento, Rafael es el genio fecundo que concibe con claridad admirable y ejecuta con decisión y perfección. El es quien con paso seguro y firme sabe sacar las consecuencias del arte leonardesco, e incorporando la grandiosidad, el dramatismo y la *terribilità* miguelangelesca, da forma al Renacimiento del siglo XVI.

Rafael, como todos los genios, se apoya en el estilo de sus predecesores y contemporáneos, pero lo hace fundiendo esos estilos en el crisol de su propia personalidad, nacida bajo el signo de la proporción y de la medida, de la belleza ideal y de la elegancia. Espíritu permeable a las sugestiones ajenas, sería injusto negarle por ello una capacidad creadora verdaderamente extraordinaria y rara vez igualada en la historia del arte.

La vida de Rafael, pasados sus primeros años, es una carrera ininterrumpida de triunfos. Nace en Urbino en 1483. Es persona de complexión débil, más bien pequeño de cuerpo, de ojos grandes, de mirar dulce y expresión ingenua, de color pálido y largos cabellos negros. Hijo del pintor Giovanni Santi, queda huérfano a los doce años y le toma bajo su protección el discípulo de Francia, Timoteo Viti, que apenas le dobla la edad. Cuatro años después, en 1499, ingresa en el taller del Perugino, donde permanece hasta que cumple los veintiuno. Rafael regresa entonces a su patria, pero los días felices de Urbino han pasado. El buen duque Federico ya no vive, un Borja ha vaciado sus arcas y es necesario emigrar. Al trasladarse a Florencia se inicia un nuevo período en su carrera artística.

Genio extraordinariamente precoz, antes de marchar a Florencia produce ya obras notables que prueban la rapidez y talento con que asimila el estilo peruginesco. Es la época del Rafael de las composiciones simétricas, de las figuras de suaves movimientos, casi femeninos, rostros redondos y mirada de ensueño. En su *Virgen con el Niño,* de Berlín (1501), no sólo son peruginescos los modelos, sino la ingenuidad de la composición y la sencillez de las actitudes. Las obras más personales de esta época son *El sueño del caballero* y *Las tres Gracias,* inspiradas éstas en modelos clásicos. Ya en Florencia pinta los admirables *Desposorios* (1504), de la Pinacoteca de Milán (láms. 163, 172), donde crea una vasta perspectiva de amplísimos horizontes al gusto peruginesco, que no puede por menos de hacer pensar en la *Entrega de las llaves,* del Perugino, en el Vaticano (1482) (láms. 136, 137). Rafael, más adelante, transformará totalmente este estilo, todavía en buena parte cuatrocentista, pero conservará de su etapa umbría el arte de componer con claridad, en gran parte el gusto por las amplias perspectivas, y el sentido de la solemnidad aprendido del Perugino.

Sus cuatro años florentinos son decisivos para su formación. Es la época en que Miguel Angel esculpe el David y decora, en competencia con Leonardo, la Sala del Consejo. A la vista del estilo de estos maestros, es natural que encuentre el suyo umbrío, ingenuo y excesivamente sencillo. Rafael fija sus ojos ávidos de saber en el autor de la *Cena,* y sus personajes, hasta ahora reposados, blandos y concebidos en plano, comienzan a moverse con nervio, a enriquecer sus actitudes con escorzos y efectos de claroscuro, a disponerse también en profundidad, y gracias a todo ello, a enlazarse unos con otros en forma mucho más sabia. Simultáneamente, la expresión de sus rostros gana en variedad. A la influencia leonardesca, tan decisiva en su arte, agrégase la de Fra

Bartolommeo, y la de la propia mímica elegante y graciosa del pueblo florentino.

Durante su estancia en Florencia, Rafael se forma como pintor de Vírgenes, uno de sus más legítimos títulos de gloria. En sus Vírgenes con Niño se funden en equilibrio admirable el sentido pagano renacentista de la belleza humana, depurado por el idealismo platónico, y la devoción cristiana. A la ingenuidad peruginesca de la *Virgen* de Berlín (1501) (lám. 164) suceden ahora los tipos propiamente rafaelescos: la grave actitud rebosante de nobleza y grandiosidad cinquecentista de la *Madonna del Granduca* (1505) (lám. 165) —Virgen del Gran Duque—, la composición leonardesca de la *Virgen de Terranova* (lám. 166) —compárese la mano en escorzo con la de la *Virgen de las Rocas*, de Leonardo— y el arrebato maternal casi donatelliano de la *Madonna* (lám. 167) de la casa de Tempi. El nuevo estilo, intensamente influido por el arte de componer de Leonardo, es aún más sensible en la *Virgen de la Pradera* (1505) (lám. 168), del Museo de Viena, en la *Virgen del Jilguero* (1506) del de Florencia y en la *Bella Jardinera* (1507) (lám. 174), del Louvre, donde el deseo de inscribir el grupo en la equilibrada forma triangular es bien patente. De esta misma fecha es la *Sagrada Familia del Cordero,* del Museo del Prado. Todas ellas nos dicen cómo la agrupación de los personajes es problema que obsesiona a Rafael, y su obra posterior nos confirma cómo continuará preocupándole a lo largo de toda su vida. La creación más importante del período florentino, en la que se revela impresionado por el dramatismo miguelangelesco, es el *Santo Entierro* (1507), obra maestra, de numerosas figuras, que le muestra ya en pleno dominio del arte de componer. Recuérdense los *Desposorios* y se comprenderá el largo camino recorrido en el breve espacio de tres años.

No obstante las obras capitales que pinta en Florencia, no llega a considerársele en la ciudad del Arno artista de primer orden.

En 1508 marcha Rafael con una presentación para Julio II de su sobrino favorito, el nuevo señor de Urbino. Acogido, además, favorablemente por su paisano Bramante, se le confía la decoración de la Sala del Sello —*La stanza della segnatura*— del Vaticano, lo que significa su consagración. Es la época en que Miguel Angel pinta el techo de la capilla Sixtina. Rafael cuenta veintiséis años y ya no sale de Roma. Rodeado de admiradores y solicitado por todos, sólo vive días de gloria. Pero esos días no son largos. El Viernes Santo de 1520, cuando cumple los treinta y siete años, muere rodeado de admiración, a la que sólo falta el carácter divino para ser verdadero culto.

La serie de grandes pinturas murales, que, auxiliado por un activo taller, pinta en el Vaticano, es uno de los conjuntos más grandiosos de la pintura renacentista, y en él culmina el género iniciado por Giotto en la Arena de Padua. Es donde su arte de componer alcanza plena madurez, haciendo gala de una fantasía rara vez igualada, y donde florecen todas las grandes dotes de su genio. En ellas es también cada vez más sensible la influencia del dinamismo y de la grandiosidad miguelangelescos. En la estancia antes citada pinta (1508-1511) las cuatro grandes alegorías: la Teología *—Disputa del Sacramento—*, la Filosofía *—La Escuela de Atenas—*, la Poesía *—El Parnaso—* y la Jurisprudencia *—Gregorio IX y Justiniano publicando sus códigos.*

La *Disputa del Sacramento* (lám. 173), que representa el triunfo de Cristo en su cuerpo glorioso y bajo la forma de la Eucaristía, está concebida con grandiosidad extraordinaria, como un amplísimo escenario de abolengo umbrío, en realidad, un gigantesco presbiterio, donde se ordenan en semicírculo, a uno y otro lado del altar, pontífices, cardenales y prelados que discuten acaloradamente adoptando nobles actitudes. Ligados por su mímica, todos ellos aparecen intensamente incorporados a esa corriente de atención que converge en el ostensorio, como la de los Apóstoles de Santa Maria delle Grazie en la persona del Salvador. Incluso los personajes que aparecen tras el antepecho del primer término se encuentran incorporados a ese movimiento. A ese deseo obedece, por ejemplo, el gesto del que, abismado en la lectura de su gran libro, mueve su rostro violentamente hacia atrás.

Esta misma grandiosidad majestuosa, que nos dice cómo Rafael ha sabido asimilar el tono de las ruinas gigantescas de la Ciudad Eterna, lo mismo que antes la gracia florentina, es la que inspira *La Escuela de Atenas* (lám. 175). El gracioso templete de los *Desposorios,* de ligereza umbría se transforma en las masas ingentes de unos muros que reciben una enorme bóveda, ante la que Platón con el Timeo señalando el cielo, y Aristóteles con la Etica, presiden a un sinnúmero de personajes. En el primer término se ha retratado el pintor en unión del Sodoma y del geógrafo Ptolomeo, con el globo en la mano. El Arquímedes que, junto a él, dibuja en tierra sus geometrías, parece ser también retrato de su profector Bramante.

Al terminar la primera Estancia, Julio II le encomienda la llamada de Heliodoro (1514), en cuyas historias, aunque indirectamente, se glorifica la persona de aquel Pontífice. En sus dos principales composiciones, *Heliodoro expulsado del templo* y el *Encuentro de León I y Atila,* dedicadas a recordar el castigo de los príncipes expoliadores de los Estados Pontificios, y la defensa de éstos, nos ofrece el contraste entre

la majestuosidad y la severidad pontificia, y el movimiento impetuoso del grupo de los jinetes, que inspirará a tantas generaciones de pintores. Muerto Julio II al comenzarse la segunda historia, hubo de retratar en León I a León X. En la tercera cámara (1514-1517) pinta el *Incendio del Borgo* (lám. 177), en el cual el movimiento y el dramatismo de las gentes aterrorizadas por el peligro, son la preocupación principal del pintor, que nos hace alarde de su fantasía trazando un sinnúmero de variadas y elegantísimas actitudes.

La colaboración del taller, ya considerable en los restantes frescos de esta cámara, es preponderante en la Sala de Constantino, cuya historia principal es la *Batalla del Puente Milvio,* ejecutada en su mayor parte, con arreglo a sus dibujos, por su discípulo Julio Romano, y terminada después de su muerte.

De no menor importancia que estas grandes composiciones murales es la hermosa serie de cartones (1515) que pinta para ser copiados en los tapices que el Pontífice hace ejecutar en Flandes. Están consagrados a los *Hechos de los Apóstoles.*

Entre sus restantes pinturas murales deben recordarse especialmente las de las Logias del Vaticano (1513), por las numerosas escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento que contienen y por sus decoraciones de grutescos, que, ejecutadas por sus discípulos, en particular por Giov. de Udine, son el repertorio más rico y más utilizado por los artistas posteriores para este tipo de ornamentación. Son también muy bellas las del palacio de la Farnesina, dedicadas a la fábula antigua, y cuyo tema principal es el *Triunfo de Galatea.*

Este considerable número de grandes composiciones murales pintadas en poco más de diez años no impide a Rafael continuar cultivando la pintura de caballete, en la que su estilo, naturalmente, continúa evolucionando en forma análoga. A su etapa romana corresponden la *Virgen del Pez* (láms. 169, 176) y la *Virgen de San Sixto* (1515) (lámina 170), de simplicidad de composición y grandiosidad romana típicamente cinquecentista, y la *Virgen de la Silla.* La composición de sus Sagradas Familias se complica también a tenor del estilo de sus primeras pinturas murales. La de *Francisco I,* del Museo del Louvre, es buena prueba de ello. La *del Roble* (lám. 179), del Museo del Prado, con sus mármoles clásicos y sus actitudes, nos dice cómo Roma ha entrado en Rafael. En las grandes composiciones del *Pasmo de Sicilia* (lámina 180), del mismo museo, y de la *Transfiguración,* es particularmente sensible la influencia miguelangelesca.

Lo mismo que en la pintura de historia, Rafael deja su huella genial en el arte del retrato, donde también puede seguirse su evolución

admirable desde los primeros, de los *Doni* (lám. 171), o del *Joven*, de Budapest, hasta el del *Cardenal* (lám. 181), de grandiosidad y simplicidad romanas; el de *Juana de Aragón* y el de la *Donna Vellata* (lámina 182), cada vez más ampulosos y de gesto más arrogante. Ellos sirven de punto de partida a los grandes retratistas barrocos.

CORREGGIO.—El pintor de Parma Antonio Allegri, llamado el Correggio († 1534) por el lugar de su nacimiento, muere, como Rafael, antes de cumplir los cuarenta años. Correggio es el más barroco de la primera fase del pleno Renacimiento. Aunque se supone que después de estudiar con pintores modestos se encierra en Parma y no conoce a sus grandes contemporáneos antes citados, es indudable que no se ha formado solo. En sus obras más antiguas es sensible la huella de Mantegna, no sólo en la manera de colocar los personajes, sino en los mismos tipos de éstos. De su conocimiento de la obra de Rafael es testimonio su famosa exclamación: *Anch'io sono pittore* al contemplar la *Madonna* de San Sixto, de aquél; y de su admiración por Leonardo nos habla su interés por el claroscuro y por la blandura del modelado, tan esenciales en su estilo.

Pero, por encima de todas esas influencias, está la propia sensibilidad del Correggio. Como se ha dicho muy bien, mientras en Miguel Angel todos los seres se convierten en gigantes, en el pintor de Parma *todo se hace infantil, y, sobre todo, femenino;* frente a los gestos terribles del florentino, su expresión típica es la sonrisa. Sus personajes masculinos tienen a veces formas casi femeninas —recuérdese el Salvador del *Noli me tangere*, del Museo del Prado.

Pese a la influencia de Mantegna en alguna obra temprana, como la *Judit* del Museo de Estrasburgo, Correggio tiene ya creado su estilo propio hacia 1515. La *Virgen de San Francisco*, del Museo de Dresde, concebida todavía dentro del tipo rafaelesco, manifiesta claramente, sin embargo, en las actitudes de los personajes y en la expresión de sus rostros, sus características propias. De estos mismos años se considera la *Virgen* del Museo del Prado (lám. 187), donde su amor por el claroscuro le lleva a imaginar la escena en una especie de cueva con entrada al fondo, y su deseo de movimiento se deja sentir en la actitud de la Virgen y en los plegados de su ropaje. De fecha algo más avanzada son los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (lám. 179), del Museo del Louvre, una de las obras más bellas del Renacimiento, donde la gracia y la ternura tan características del pintor se nos muestran en toda su plenitud. El *Noli me tangere*, del Museo del Prado, que se considera de estos mismos años, nos ofrece un paisaje aterciopelado con

bellísimo celaje, ante el que el pintor expresa el arrebato de la Magdalena en una figura intensamente movida.

Pero cuando ese amor por el movimiento, que le convierte en uno de los padres del barroco, adquiere mayor desarrollo en sus cuadros de caballete es en las composiciones de numerosas figuras, como las *Vírgenes de San Sebastián, de San Roque, de San Jorge y de San Jerónimo,* donde la claridad, el equilibrio y el sentido arquitectónico rafaelescos de la Virgen de San Francisco desaparecen en violentos escorzos. Representadas desde punto de vista muy bajo, las figuras se entrecruzan y superponen, produciendo una impresión de movimiento y alegría sin precedentes. Lejos de contrapesar los personajes, gusta de agruparlos desequilibradamente, de modo que domine en su composición una violenta línea oblicua, situando en uno de los lados, en el borde mismo del cuadro, y en primer plano, a algún personaje, para que el grupo decrezca rápidamente en el sentido opuesto. Esta misma forma de componer inspira su *Nacimiento* (lám. 183), del Museo de Dresde, en el que ese efecto resulta más patente gracias al resplandor del Niño en la oscuridad que justifica la denominación de la *Noche* con que se conoce el famoso cuadro. En el *Descanso en la huida a Egipto,* conocida por la *Virgen de la escudilla,* del Museo de Parma, son notables la luminosidad de nubes y personajes, la expresión de los rostros y el movimiento general de la composición.

El movimiento y los escorzos alcanzan su máximo desarrollo en las pinturas murales de sus bóvedas, pues, no en vano, bastantes de las características comentadas en sus cuadro de caballete tienen su origen en este género pictórico. En las del locutorio de San Pablo de Parma (1518), encargadas por la mundana abadesa donna Giovanna, nos muestra en unos nichos fingidos esculturitas monocromas paganas, mientras hace desfilar por las claraboyas una encantadora serie de niños con perros, flechas y trofeos de caza del séquito de Diana, la diosa de la virginidad, que, guiando su carro, preside la sala sobre la chimenea (lám. 184). En 1520, cuando sólo cuenta veintiséis años, pinta la cúpula y el ábside de San Juan de Parma, donde su estilo avanza considerablemente en el sentido barroco de la composición, reduciéndose ya al mínimo el encuadramiento arquitectónico, existente todavía en San Pablo. Las nubes y los escorzos de los personajes vistos desde abajo lo invaden todo. En la cúpula representa la visión de San Juan, que aparece escribiendo en un luneto, con el Todopoderoso, inspirado en el Salvador de la *Transfiguración* de Rafael, rodeado por numerosos personajes en escorzos violentísimos. De la *Coronación de la Virgen* del ábside sólo se conserva en el Museo de Parma el grupo central, y aún



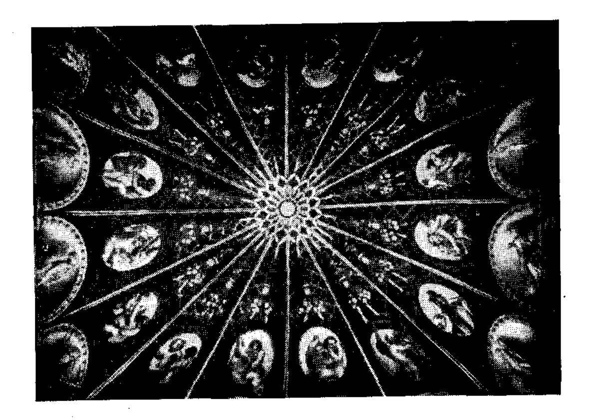


178-180.—RAFAEL: Sagrada Familia del roble.—CORREGGIO: Desposorios de Sta. Catalina.—RAFAEL: Pasmo de Sicilia.





181-183.—RABAEL: Retratos de un cardenal y de la Donna Vellata.—CORREGGIO: Nacimiento («La Noche»).











187-189.—CORREGGIO: Virgen.—SARTO: Retrato.—PONTORMO: Santo Entierro.







190-192.—VOLTERRA: Descendimiento.—PARMIGIANO: Virgen del «Collo lungo.—BAROCCI: Nacimiento.





más barroca es la *Asunción de la Virgen*, que pinta (1526) en la cúpula de la catedral. Nubes, escorzos y desnudos en desenfrenado movimiento cubren toda la superficie de la bóveda. La pintura barroca tendrá que esperar más de un siglo para crear algo equiparable. En la parte inferior, ante el fingido tambor, presencian el portento los apóstoles, mientras los ángeles sostienen candelabros e incensarios.

Enamorado del desnudo como buen renacentista, y cultivador de la fábula mitológica, no posee el equilibrio y el reposo espiritual que veremos en Tiziano. Entre la *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de éste, y la suya, existen diferencias fundamentales. Su Dánae es una figurilla menuda e inquieta en que existe mucho del estilo Luis XV francés. Esa intención, ajena a la pura contemplación de la belleza del desnudo femenino tizianesco, aumenta en grado hasta ahora desconocido en su *Io* del Museo de Viena, donde la voluptuosidad del pintor se pone a tono con la fina fantasía griega creadora de la fábula representada. Obra también muy conocida es el *Rapto de Ganímedes*, del mismo museo (láms. 185, 186).

EL MANIERISMO.—Muerto Leonardo en 1519, Rafael el año siguiente, y terminado poco después, hacia 1540, el *Juicio Final* de Miguel Angel, el gran arte del Renacimiento florentino ha llegado a su momento culminante. La enorme capacidad creadora de la ciudad del Arno queda agotada, y ya no produce artistas de primer orden que hagan avanzar la pintura como hasta ahora.

Después del traslado a Roma de Miguel Angel y Rafael, queda en Florencia algún pintor de tan gran valía como Andrea del Sarto († 1531), que, sin el genio de aquéllos, es, sin embargo, artista de primer orden, cultivador tanto de la pintura al fresco como de la de caballete. Las grandes composiciones murales del claustro de los Descalzos de Florencia son buenos ejemplos de cómo sin dejarse subyugar por el arte rafaelesco sabe cultivar el género en forma muy original y con grandiosidad plenamente cinquecentista. Ese mismo estilo inspira su pintura en la tabla de la *Virgen de las Arpías*, y en tal grado que, por lo claro y majestuoso de su composición, puede considerarse como una de las obras más representativas del Renacimiento cinquecentista. Sus Sagradas Familias y sus Vírgenes con el Niño, de formas un tanto angulosas, y su personal sentido del color, alcanzan una gran aceptación. El *Asunto místico* del Museo del Prado, típica composición triangular cinquecentista, es también, por la delicadeza del colorido, una de sus obras maestras. Ejemplo de retrato, que le coloca a la altura de Rafael,

es el que se supone de la mujer del artista, *Lucrecia de Fede* (lám. 188), del mismo museo.

Aun sin producir personalidades de la categoría de Leonardo y Miguel Angel, la pintura florentina continúa evolucionando. El nuevo estilo es el manierista, que intensifica algunos aspectos de la obra de los grandes maestros anteriores y agrega nuevos valores. Figura entre los primeros el intenso dinamismo contenido miguelangelesco, que da lugar a las más rebuscadas y contorsionadas actitudes. El deseo de acoplar unas figuras en el espacio libre dejado por las otras aumenta en grado extraordinario, y a los grandes grupos antes enlazados con soltura y gracia sucede el escalonamiento o distribución en zonas superpuestas. Entre los más destacados manieristas florentinos deben recordarse Pontormo († 1556), Rosso († 1541), Bronzino († 1572) y Vasari († 1574). Pontormo (lám. 189) es pintor de gran sensibilidad, cuyo intenso manierismo va unido a un sentido de la elegancia típicamente florentino; Rosso, menos preocupado por el ritmo ligero de las formas curvilíneas, prefiere los planos quebrados de colores vivos y fuertemente iluminados; Bronzino, excelente retratista, y Vasari representan una etapa más avanzada del manierismo, en la que se deja sentir la influencia de la monumentalidad romana. Una de las últimas etapas del manierismo florentino está representada por los Zúccari, que Felipe II llamará a El Escorial.

En Roma, el manierismo sigue dos tendencias a veces muy diferenciadas, pero que, con frecuencia, se funden: la de Rafael y la de Miguel Angel. Aparte de los discípulos, debe recordarse entre los seguidores del primero, por su gran influencia, a Salviati, que tanta huella deja en los rafaelistas españoles, y entre los del segundo a Daniel de Volterra († 1566), en cuyas obras maestras, el *Descendimiento* (lámina 190) y la *Resurrección de Lázaro,* encontramos los tipos hercúleos y las actitudes grandiosas de la capilla Sixtina. Tardío representante de este manierismo miguelangelesco es el boloñés Tibaldi, que, como veremos, viene a fin de siglo a decorar El Escorial.

Como es lógico, el manierismo no se circunscribe a Florencia y Roma. Al norte de los Apeninos, dentro del cuadro general de características del estilo, los pintores de este período se distinguen por la influencia del Correggio. El Parmigianino († 1540) nos deja en su *Virgen del cuello largo* (lám. 191) una de las más típicas creaciones del manierismo, en las que las formas se alargan desmedidamente.

Federico Barocci († 1612), hijo de Urbino, a su regreso de Roma se encuentra más atraído por el arte gracioso y femenino del Correggio que por la grandiosidad miguelangelesca, y crea un estilo muy personal

y poético, de colores claros con calidad de pastel, personajes menudos, de andar leve y rostros sonrientes, y composiciones en que dominan el escorzo y los efectos de luz. El *Nacimiento* (lám. 192), del Museo del Prado, es buen ejemplo de su manera de pintar.

VENECIA: GIORGIONE.—En la Venecia de Giovanni Bellini, pletórica de color y de lujo, surge a fines del siglo XV un artista que, como Leonardo en el centro de Italia, es capaz de crear un nuevo estilo. Ese artista es Giorgio de Castelfranco, o Giorgione († 1510), que muere de la peste antes de cumplir los treinta. Dotado de un temperamento esencialmente poético, percibe como los grandes florentinos el sentido de la claridad y de la simplicidad de la composición del *cinquecento*, y crea el tipo humano que Tiziano empleará después. Transforma el paisaje, dotándole de poesía hasta ahora desconocida en Venecia, y escribe uno de los capítulos más bellos del desnudo femenino. De lo que significa para la transformación en la escuela veneciana en pro de la grandiosidad del Renacimiento pleno es buen ejemplo su *Virgen de Castelfranco*, sentada en elevado trono sobre bello fondo de paisaje, y acompañada de dos santos en la mitad inferior del cuadro. En un solo plano presenta también a la *Virgen con dos santos*, del Museo del Prado, que, discutida por unos y defendida por otros, es indudablemente obra de excelente calidad, animada por el más puro espíritu giorgionesco. Pero donde se manifiestan toda la novedad del estilo del joven pintor y su fino sentido poético es en sus obras de tema profano. En el *Concierto campestre* (lámina 193), del Museo del Louvre, nos muestra en la más admirable unión el blando y aterciopelado paisaje por él creado, el desnudo femenino de formas llenas que heredará Tiziano y la música. Desnudo y paisaje es lo que nos ofrece de nuevo en *La tempestad* (lám. 204) y en su *Venus dormida* (lám. 195), de Dresde. De cuerpo más esbelto que las jóvenes del *Concierto*, es, probablemente, el desnudo renacentista donde de manera más perfecta se hermanan la admiración por la belleza del cuerpo juvenil femenino y el sentido de la castidad. En ninguna otra pintura se ha interpretado tampoco mejor el reposo del sueño sereno y libre de toda preocupación. El paisaje, que, al parecer, termina Tiziano, acompaña con su horizontalidad y su blandura el cuerpo juvenil de la diosa. Desde el punto de vista de la iconografía del tema, la interpretación de Giorgione inaugura el tipo de la Venus echada que adoptará Tiziano y que tan larga descendencia tendrá en toda la pintura posterior.

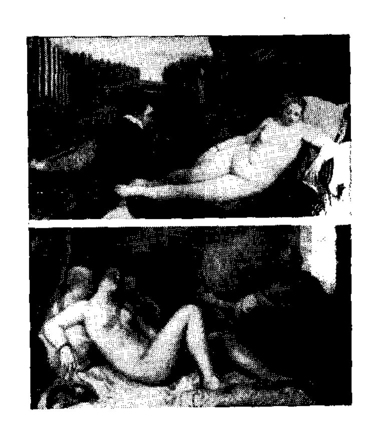
TIZIANO.—Muerto en plena juventud Giorgione, el pintor en quien florece su ideal artístico es Tiziano Vecellio († 1576), que muere, en cambio, casi centenario. Nacido en un pueblecito de los Alpes vecinos, es discípulo de Bellini, aunque deba realmente la formación de su personalidad a Giorgione. Tiziano es artista que recibe las mayores distinciones de los príncipes extranjeros —el emperador Carlos le nombra conde de Palatino—, pero que no se decide a abandonar Venecia sino obligado por las circunstancias o para realizar trabajos muy concretos, como la marcha a Bolonia y Augsburgo para retratar al César; la visita que hace a Roma en edad avanzada se debe a asuntos familiares y no artísticos. Su vida transcurre holgada y plácida en su casa de Venecia, frecuentada por sus amistades, entre las que figuran el Ariosto y el Aretino, entregado a su arte y a la música, por la que siente gran afición.

Gracias a su larguísima vida, el estilo de Tiziano evoluciona profundamente, hasta el punto de que, mientras sus primeras obras son de tipo bellinesco, de superficies acariciadas y terminadas, en las últimas emplea una técnica deshecha, casi impresionista, en que utiliza pinceles, al decir de algún testimonio, como «escobas», y para terminar el cuadro, más que de ellos se vale de los dedos. La *Virgen y santos* de medio cuerpo y el *Jesús con la Cruz*, del Museo del Prado, son buenos ejemplos de los estilos de juventud y de vejez del maestro.

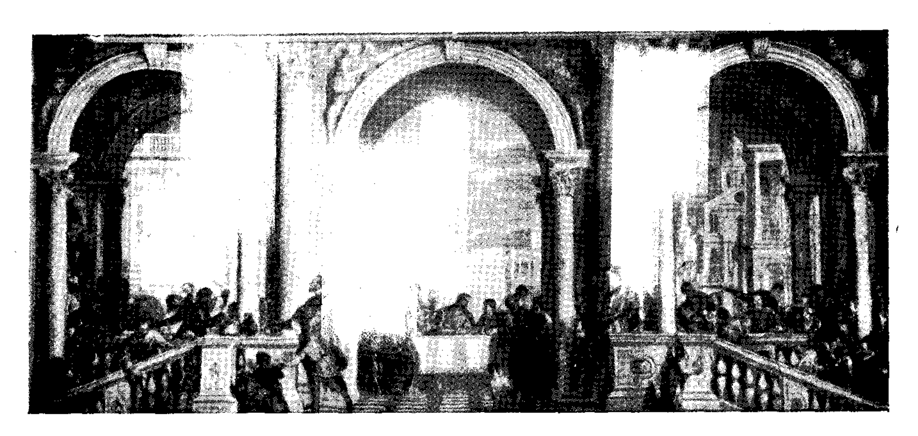
Entre sus obras juveniles, animadas ya plenamente por el espíritu giorginesco, figuran *Las tres edades*, de propiedad particular inglesa, y, sobre todo, *El amor divino y el amor profano*, de la Galería Borghese, de Roma, cuyo sentido concreto no conocemos con seguridad, y entre cuyas interpretaciones figura la que representa a Venus despertando en Medea el amor por Jasón. Apoyadas en una fuente de mármol con relieves alegóricos alusivos al tema, Tiziano nos contrapone las dos bellas jóvenes, vestida la una y desnuda la otra, viva reencarnación de las del *Concierto campestre* giorgionesco.

La música que hemos visto aparecer en éste, y por la que el Tiziano siente tanta afición, le inspira el *Concierto* del Museo de los Uffizi, de Florencia, ahora que con figuras de medio cuerpo y sobre fondo oscuro. Obras también tempranas, animadas por el mismo espíritu giorgionesco, son la *Bacanal* (láms. 202, 206) y la *Ofrenda a Venus*, del Museo del Prado, pareja que, con el *Baco y Ariadna* (lám. 205), de la Galería Nacional de Londres, constituye la serie pintada para el duque de Ferrara. En la *Bacanal*, sobre un fondo donde el azul intenso del mar y las hermosas nubes doradas son personajes de primer orden, nos muestra la sana alegría y la laxitud que el vino produce. Levantándolo



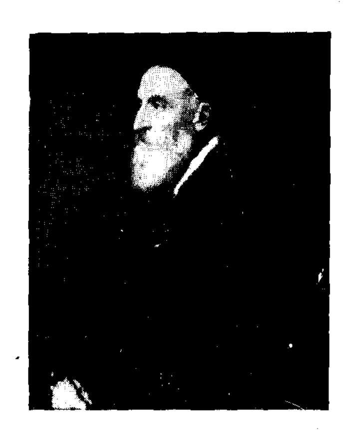


195-199.—GIORGIONE: Venus dormida.—TIZIANO: Venus de Urbino, Felipe II, Venus y la música, Dánae.



200.—VERONÉS: Comida en casa de Simón.





201-203.—TIZIANO: La [illegible] torretrato.





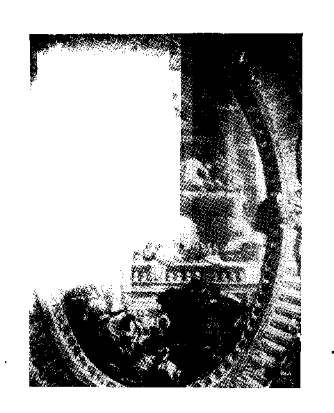
204-206.—GIORGIONE: La tempestad.—TIZIANO: Baco y Ariadna, Bacanal.




207-208.—VERONÉS: Jesús y el centurión, Alejandro y las hijas de Darío.




209-210.—TINTORETTO: Milagro de San Marcos.—BASSANO: Vendimia.





en bella jarra de vidrio veneciano, nos dice cómo hace dormir profundamente, tanto al viejo tendido en la colina del fondo como a la joven que en el primer término nos deleita con su hermoso desnudo, e inspira la alegría de los que beben y danzan en el grupo central. También aquí dedica Tiziano su recuerdo a la música, y precisamente en la persona de su amada Violante, que, situada en primer plano, tiene la flauta en la mano y decora su pecho y su cabeza con las emblemáticas violetas.

El capítulo de la fábula pagana incluye otra importante serie, que tiene su origen en la *Venus dormida* (lám. 195), de Giorgione. La más antigua de su mano, y en la que la derivación del modelo del maestro resulta más patente, es la de Urbino (lám. 196), del Museo de los Uffizi. Sus formas son todavía tan juveniles como en la Venus de Dresde, y su colocación, salvo en uno de los brazos, la misma. Pero no reposa en el campo; está en la habitación de un palacio, al fondo de la cual unas servidoras buscan en un arcón las vestiduras que ocultarán su bello desnudo. En las interpretaciones posteriores, sus Venus pierden juventud, y de acuerdo con su ideal de belleza femenina, son de formas más llenas. Colocadas más de frente, parecen hacer gala de ello. Los dos ejemplares del Museo del Prado (lám. 198) nos dicen que para Tiziano, el digno compañero del amor es la música. Obras no menos bellas que las anteriores son, en el mismo museo, *Dánae* recibiendo a Júpiter en forma de lluvia de oro (lám. 199), uno de los más hermosos desnudos salidos de su pincel, y *Venus y Adonis*, lienzo en el que, para formar juego y completar el anterior, según escribe el propio Tiziano al enviarlo a Felipe II, en vez de presentar a la diosa de frente, como a Dánae, la muestra de espaldas. Y todavía puede recordarse, entre sus obras maestras de tema mitológico de las antiguas colecciones reales españolas, la llamada *Venus del Pardo*, hoy en el Museo del Louvre.

Pero Tiziano es también pintor de primer orden de temas religiosos. De época bastante temprana son dos grandes cuadros en los que nos muestra cómo sabe mover un crecido número de personajes con ese sorprendente sentido de la monumentalidad típicamente cinquecentista. En la hermosa *Asunción* de Santa María dei Frari, la Virgen asciende, en actitud majestuosa, sobre el grupo de las gigantescas figuras de los apóstoles, que llenan la parte baja en torno al sepulcro vacío. Esa misma nota de monumentalidad impera en la *Virgen de los Pésaro* (1526) (lám. 218) del mismo templo, donde dos enormes columnas, vistas desde muy lejos, como la Virgen misma, prestan al escenario un tono monumental muy de acuerdo con los gustos de la época. Pre-

sentados por San Pedro, los Pésaro celebran su victoria sobre los franceses, enarbolando la bandera de los Borjas coronada de laurel. Alternando con los temas de carácter mitológico, Tiziano continúa pintando a lo largo de su vida cuadros religiosos, entre los que ocupa destacado lugar la *Gloria* (1554), del Museo del Prado (lám. 201). Sobre un paisaje que se pierde en la profundidad, imagina suspendidos en el espacio, en primer término, a los profetas y santos, que, escalonándose y alejándose hacia arriba, encuadran a la Trinidad y a la Virgen, que, envuelta en su manto azul, se dirige hacia las alturas. Dándoles frente en el lado opuesto, cubiertos por sus sudarios, imploran perdón por sus pecados el Emperador, Doña Isabel y Felipe II. En el mismo museo se guardan el *Santo Entierro* y la *Santa Margarita,* el *Ecce Homo* y las *Dolorosas.* Obra religiosa muy característica de los últimos tiempos por su factura aborronada es la *Coronación de Espinas,* de la Pinacoteca de Munich.

Tiziano es, además, pintor de retratos de primera calidad, y también de este género guarda el Museo del Prado varios de los mejores, que no en vano la colección de cuadros del pintor que conserva nuestra primera pinacoteca carece de rival. De *Carlos V* posee dos. El más antiguo es el que le presenta de pie y de cuerpo entero —el Tiziano es el que impone el retrato de cuerpo entero—, acompañado por un gran mastín y vestido con el traje de corte que luce al ser coronado rey de Lombardía. El otro es el pintado en Augsburgo, después de la batalla de Mühlberg (lám. 194), a cuyo efecto se traslada Tiziano expresamente a la ciudad alemana. Los años transcurridos entre uno y otro retrato no son muchos, pero el César, todavía joven, aparece en el segundo avejentado y cargado de preocupaciones, como, efectivamente, sabemos que lo estaba en esos días. El pintor renuncia al paso de desfile según la norma impuesta por la estatua ecuestre de Marco Aurelio, y lo imagina dirigiéndose rápidamente a algún lugar de peligro de la batalla, con ese tono de naturalidad tan propio del estilo tizianesco. Tanto el color del caballo como el atavío del retrato responden plenamente a los por él llevados el día de la batalla. El tercer retrato de Carlos V, que nos lo muestra en un sillón como hombre de Estado, pertenece a la Pinacoteca de Munich.

De *Felipe II* existen en el Museo del Prado, uno de joven con armadura (lám. 197), y otro, de gran tamaño, compañero del de Carlos V en Mühlberg, donde el monarca ofrece a su hijo en acción de gracias por la victoria de Lepanto. El retrato de la *Emperatriz Isabel,* de medio cuerpo, no está hecho del natural. Retratos también de primer orden conservados en el mismo museo son el del *Marqués del Vasto* arengan-

do a sus tropas y, sobre todo, el *Autorretrato* (lám. 203) del pintor, ya viejo, pero firme, ejecutado con esa aparente simplicidad que sólo se alcanza al final de una gloriosa carrera artística.

VERONÉS.—El amor al lujo y la fastuosidad, tan típicamente veneciano, unido al interés por lo secundario y anecdótico, propio del estilo cuatrocentista, son los rasgos esenciales que definen la personalidad artística de Pablo Veronés († 1588), la segunda gran figura de la escuela. Veronés es el pintor de los escenarios grandiosos con amplias columnatas y blancas fachadas de mármol, donde se mueven numerosos personajes que, en actitudes elegantes, visten lujosas vestiduras de ricos rasos y terciopelos. Para él, las historias religiosas son motivos para imaginar aparatosas composiciones, por lo general de tono profano, animadas por una serie de escenas secundarias que alegran y entretienen la vista, pero que no contribuyen a concentrar la atención en el tema principal. En este aspecto, es el heredero directo de la tradición de Gentile Bellini y Carpaccio. No deja de ser significativo el que la Inquisición estime irreverente en alguno de sus cuadros la presencia de ciertos personajes secundarios.

Obras muy representativas de la personalidad de Veronés son las *Bodas de Caná* y la *Comida en casa de Simón* (lám. 200), del Museo del Louvre, cuadros que además, por sus enormes proporciones, son buena prueba de cómo la pintura veneciana en lienzo sabe emular el tamaño de los frescos florentinos y romanos. Las *Bodas de Caná* tienen por fondo un escenario arquitectónico monumental de fastuosos edificios marmóreos con largas balaustradas, entre los que se mueven un sinnúmero de personajes. Ante la mesa del banquete se encuentra la orquesta, y junto a ella, servidores que trasiegan vino de unas vasijas a otras, un negrillo que ofrece la bebida, perros, etc., y, como si no fuese suficiente el escenario, algunos personajes suben por las columnas y cornisas para contemplar mejor el espectáculo. La *Comida en casa de Simón,* aunque no produce el efecto de aglomeración del cuadro anterior y su columnata de planta curva da una sensación de mayor claridad, responde a la misma manera de sentir. Cuadro también de este tipo es el de la *Comida en casa de Leví,* de la Academia de Venecia.

Entre la excelente colección de obras del Veronés, del Museo del Prado, destaca muy en primer plano el *Jesús perdido en el templo discutiendo con los doctores,* donde el Salvador niño se dirige con aire majestuoso a unos doctores ataviados como ricos mercaderes venecianos, y el de *Jesús y el centurión de Cafarnaum* (lám. 207), en el

que, ante un escenario monumental, con dos grandes columnas en el primer término, el centurión cae en tierra y, sostenido por dos soldados, se postra a los pies de Jesús, que, acompañado por los apóstoles, viene del fondo. Cuadro también de numerosas figuras es el del *Martirio de San Menas*. Importante por su belleza e interesante porque permite compararlo con la interpretación del mismo tema de Tiziano, es el de *Venus y Adonis*. De pequeñas proporciones, el *Hallazgo de Moisés* es de un colorido muy rico y está compuesto con gran maestría.

TINTORETTO. LOS BASSANOS.—El tercer gran maestro de la escuela es Jacopo Robusti, llamado el Tintoretto († 1594) por lo corto de su cuerpo y ser hijo de un tintorero. Con él desaparece de la pintura veneciana ese reposo clásico que distingue al Tiziano y al mismo Veronés. Temperamento extraordinariamente apasionado y violento —que la Venecia de su tiempo no llega a comprender—, no consigue que se le estime como pintor del rango de Tiziano ni de Veronés. Y es que Tintoretto reacciona frente a la placidez de Tiziano, y no obstante ser como él un colorista de primer orden, siente admiración por Miguel Angel. Aunque se asegura que escribe en la pared de su estudio el lema: «El dibujo, de Miguel Angel; el colorido, de Tiziano», no es sólo el dibujo del maestro florentino, sino su sentido dramático, lo que le hace proponerlo de modelo. En su preocupación por el escorzo, no contento con estudiar la obra de Miguel Angel, hace figurillas de cera y barro, que, colocadas en cajitas de madera, copia desde abajo. También es novedad importante en la escuela, que contribuye a intensificar el dramatismo de sus creaciones y facilita el efecto de los escorzos, su interés por el claroscuro, que no en vano, al decir del cronista clásico de los pintores venecianos, los mejores colores, según el Tintoretto, son el blanco y el negro, porque éste da profundidad a las sombras y aquél realza el relieve.

Después de varias pinturas de menos importancia, en su deseo de realizar algunas obras de grandes proporciones en que poder dar rienda suelta al fuego de su fantasía, consigue que le encarguen, sin más remuneración que el pago de los materiales, los enormes lienzos de Santa María dell'Orto (1546). En la *Adoración del becerro de oro*, y sobre todo, en el *Juicio Final*, nos deja ya ver, juntamente con la influencia de Miguel Angel, todo el dramatismo de su temperamento y su amor al movimiento, a la violencia de los escorzos y a los contrastes de luces y sombras. El cotejo de la *Presentación de la Virgen*, de esta serie, concebida en profundidad y violentamente iluminada, con la del Tiziano, desarrollada en plano y bajo una iluminación uniforme, nos

dice el abismo que los separa. Pocos años más tarde comienza sus pinturas para cofradías o *scuole*. La primera es la serie de la de *San Marcos*, para donde hace la historia del Santo liberando a un esclavo del suplicio (lám. 209). Es una revuelta masa humana, que ante un fondo luminoso muestra las más movidas actitudes subrayadas por vivos contrastes de claroscuro, masa sobre la que desciende el santo con ímpetu arrollador, iluminado el manto, el rostro en sombra y radiante de luz la cabeza, mientras el esclavo yace desnudo en tierra, en escorzo no menos violento, y el verdugo, con los brazos en alto, enarbola los instrumentos de martirio hechos pedazos. La serie más importante es, sin embargo, la de Scuola di S. Rocco, que consume buena parte del final de su carrera. La obra que en el Museo del Prado puede dar idea de estas grandes pinturas es el *Lavatorio* (lám. 212), en el que Tintoretto desplaza el tema principal del Salvador a un extremo del cuadro, situando, en cambio, en el centro el motivo secundario del esfuerzo por despojar de sus calzas a uno de los apóstoles. Pero, aparte de esta interpretación tan veneciana, lo verdaderamente importante para la historia de la pintura es la maravillosa realidad de que sabe dotar al aire bajo la sombra de la mesa y en la luminosa lejanía. Para la historia de la perspectiva aérea, que culminará en nuestro Velázquez, es jalón capital.

Además de esta obra de grandes proporciones, posee el Museo del Prado, entre otras, un *Bautismo* de intenso efecto de claroscuro, una bella serie de escenas del Antiguo Testamento, de un techo cuyo centro es la *Purificación de las Vírgenes madianitas*, y varios retratos. El del *Caballero de la cadena*, de movida actitud, con el rostro vuelto hacia el espectador y con las manchas de luz en sus partes esenciales, al compararlo con el autorretrato de Tiziano, tan reposado y de iluminación uniforme, nos reitera el abismo que media entre uno y otro. Del tono diferente de su paleta es buena muestra el fino retrato de *Dama* que descubre el pecho.

La última etapa de la escuela veneciana renacentista está representada por los Bassanos, en los cuales el gusto por lo secundario y anecdótico inspirador de Veronés da un paso más. La escena de género invade con ellos la pintura veneciana, que pierde el tono elegante y distinguido que caracteriza a los temas de esa índole interpretados por el pincel de Veronés. En muchos de sus cuadros, el asunto general es simple motivo para reunir las más variadas viandas, animales diversos, escenas de cocina, vasijas, etc. (lám. 210). A veces el personaje principal de la historia se encuentra en lugar tan secundario, que al pronto no se le distingue. Este tipo de pintura explica la preferencia

por temas como el de las *Cuatro estaciones*, la *Expulsión de los Mercaderes*, etc., que justifican la presencia de los más variados enseres y de múltiples faenas. En los Bassanos, el modelo humano, que con Tintoretto se había alargado, se hace rechoncho, y sus actitudes, a tono con la inspiración general de su estilo, pierden distinción. Su técnica enlaza con la tizianesca de la segunda parte de su carrera, y a veces manifiesta acusado interés por los efectos de claroscuro, aspecto, como veremos, particularmente valioso, como precedente del tenebrismo de Caravaggio (lám. 213). El éxito del género de pintura por ellos cultivado hace que se industrialicen, repitan sus composiciones y no les falten imitadores. Piénsese, en España, en Orrente.

Aunque el nombre familiar de estos artistas es Da Ponte, se les conoce por el de Bassano, la población en que nacen. El más importante es Jacopo († 1592), que nacido a comienzos de siglo, muere casi veinte años después que Tiziano. Tiene en el Museo del Prado varios cuadros tan típicos como la *Primavera*, el *Invierno*, *Jesús expulsando a los mercaderes* y la *Entrada de los animales en el Arca de Noé*. De Francesco, su hijo, es interesante la *Cena*, porque permite ver el cambio de tono que la pintura religiosa tizianesca sufre en sus manos. De Leandro († 1624), hijo también y discípulo de Jacopo, que continúa el taller hasta bien entrado el siglo XVII, es buen ejemplo, en el mismo museo, la *Vista de Venecia* con el embarco del Dux. En él no sólo vuelve al tipo de cuadro de Bellini, de amplio escenario, sino que anuncia el género dieciochesco de Canaletto, si bien no tiene inconveniente en llenar el muelle del primer término con canastas de verduras. El *Rico avariento* y *La vuelta del hijo pródigo* nos lo muestran, en cambio, más dentro del género corriente en el taller familiar.

CAPITULO VII

PINTURA FLAMENCA Y HOLANDESA

EL ESTILO INTERNACIONAL. LAS CORTES DE PARÍS Y BORGOÑA.—El traslado de la corte pontificia al sur de Francia en 1377 y la presencia en ella de Simone Martini, influyen decisivamente en la formación del estilo internacional al producir un mejor conocimiento mutuo entre los artistas seneses y franceses. Cada vez parece más indudable que el amor al movimiento ondulante de la pintura de Siena, posterior a Duccio, es debido al gótico francés, y que el interés creciente por el color que termina con el predominio del dibujo propio de este estilo, a fines del siglo XIV, es de origen senés. Y es que el estilo de la pintura senesa influye por esta fecha no sólo, como hemos visto, en la misma Florencia, sino en buena parte de Europa. Gracias a esta fecundación senesa del gótico francés, y a la presencia por estos años de artistas flamencos y holandeses en las refinadas cortes de París y Borgoña, nace lo que desde hace años viene denominándose el estilo internacional, por las estrechas analogías que presenta en los varios países que lo cultivan. Donde alcanza mayor florecimiento es en las citadas cortes de París y Borgoña, en el este de España, en el noroeste de Alemania y en el norte de Italia. Corresponde a fines del siglo XIV y al primer cuarto del XV.

El estilo internacional se manifiesta principalmente en la tendencia al alargamiento y espiritualización de las figuras, en las que se llega en algunos casos a preferir tipos demacrados y enfermizos, y en el amor por el movimiento y por lo curvilíneo. El pintor se recrea imaginando largos ropajes, que al caer producen un sinnúmero de curvas y contracurvas de carácter decorativo. El colorido es claro y brillante. De gran importancia para el futuro es también el creciente interés naturalista, que se atribuye a la colaboración flamenca. Además de producir

el retrato —los donantes hasta ahora apenas tienen rasgos individuales—, se deja sentir en el gusto por representar temas de la vida diaria y por lo episódico, es decir, por lo que, en su día, dará lugar a la pintura de género. Y dentro de esta misma tendencia conviene subrayar el gusto por lo caricaturesco y extravagante, que, a veces, manifiesta el pintor al interpretar algunos de esos temas.

En cuanto al escenario, la mayor novedad consiste en el gran desarrollo que se concede al paisaje, a cuyo efecto suele elevarse considerablemente la línea del horizonte. Ahora se crea el tipo de jardín *místico*, pleno de verdor y esmaltado de flores, donde el Niño juega con los ángeles. Pero, pese al impulso naturalista que inspira al paisaje del estilo internacional, es un paisaje esencialmente romántico, en el que las peñas, lo mismo que los personajes, se alargan y se curvan, participando de ese mismo afán de espiritualización y de ese mismo sentido decorativo que animan a todo el estilo.

El estilo internacional representa el término del ciclo evolutivo del gótico francés. Ya veremos cómo el gótico flamenco, al reaccionar contra esta última etapa del francés, inicia otra evolución que concluirá en forma bastante análoga.

Como queda indicado, en la formación de esta fase estilística desempeñan papel de primer orden los pintores de la corte francesa. Tanto Carlos *el Sabio*, rey de Francia, como sus hermanos el duque de Borgoña y conde de Flandes, y el duque de Berry, son entusiastas de la pintura y, sobre todo, de la miniatura. Los libros para ellos decorados son de lujo extraordinario, y sus ilustraciones verdaderos cuadros. Es muy poco lo conservado de la pintura de caballete de este momento, si bien algunas de ellas son tan excelentes como la *Trinidad* y el *Martirio de San Dionisio*, del Museo del Louvre, atribuidos a Juan de Malouel o Malwel, procedente de la región del Mosa.

Pero donde puede conocerse la pintura de este momento es en los códices. De 1371 es la Biblia del Museo de La Haya, que pinta Juan de Brujas para Carlos V. Uno de los miniaturistas principales es J. Coene de Brujas, a quien se atribuyen *Las Horas del Duque de Berry*, de la Biblioteca de Bruselas, y las del Mariscal de Boucicault, del Museo André, de París. De belleza extraordinaria es el códice de las *Horas del Duque de Berry*, del Museo de Chantilly, cuya miniatura de la *Coronación de la Virgen* es de las creaciones más bellas y características del estilo. Para el mismo Duque de Berry, el más entusiasta y el que llega a poseer los códices más ricos, se pinta el libro de horas de la Biblioteca de Turín. Ejecutado en los primeros años del siglo XV, intervienen ya en su decoración los Van Eyck.

LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS.—Cuando ya la pintura renacentista italiana, después de despojarse de los rígidos formulismos bizantinos, cuenta con cerca de un siglo de vida, se forma en lo que hoy es Bélgica y Holanda una escuela que producirá durante trescientos años artistas de primera calidad. Inspirándose fundamentalmente unas veces en ellos y otras en los italianos, vivirán las restantes escuelas europeas hasta bien entrado el siglo XIX. Salvo en contados momentos, no se producirá pintura verdaderamente original más que en Italia y Flandes.

En Flandes y los Países Bajos, lo mismo que en toda Europa, exceptuada Italia, se pierde la tradición de la gran pintura mural de los tiempos románicos. Los grandes ventanales de las iglesias góticas hacen desaparecer los amplios muros de las iglesias, y la pintura tiene que confinarse a los retablos. Los retablos medievales son, en general, pequeños, y a los flamencos no les gusta, como a los españoles, multiplicar el número de sus tablas. El tipo más corriente es el de tríptico, que consta de una tabla mayor central, y de dos laterales movibles, de la mitad de anchura, que sirven de portezuelas. Pintadas éstas por ambas caras, la exterior es con frecuencia monocroma, de color gris, simulando esculturas. La pintura flamenca es, por tanto, de caballete, de pequeño tamaño, y, en consecuencia, para ser vista de cerca, no como las grandes composiciones murales italianas. Su factura es minuciosa y detallista, carácter a que contribuye el intenso desarrollo adquirido por la miniatura de códices en la corte de los duques de Borgoña, a quienes pertenecen estos Estados a fines del siglo XIV. Y tan es así, que el fundador de la escuela cultiva también magistralmente el arte de la miniatura. Puestos al servicio de esa técnica minuciosa un fino sentido de observación y una innata tendencia naturalista, se comprende que los pintores primitivos flamencos y holandeses alcancen perfecciones difícilmente superadas en la interpretación de las calidades de las telas, piezas de orfebrería, metales, vidrios, pieles, etcétera, y en géneros como el retrato y el paisaje.

Aunque los temas son casi exclusivamente de carácter religioso, no obstante su emoción y su recogimiento, el artista flamenco los interpreta en un tono de vida diaria muy lejano del idealismo. Los pormenores del interior que sirve de escenario a la historia merecen del pintor flamenco casi tanta atención como la historia misma; y en el cariño con que los trata descubre la poesía del tema humilde de la casa y de la vida doméstica. En las pinturas religiosas de los primitivos maestros flamencos se pueden adivinar ya, en efecto, las grandes escuelas flamenca y holandesa con sus numerosos géneros de carácter profano, hijos de su inclinación naturalista y de su espíritu observador, más

amigo de buscar la poesía en la realidad inmediata que en las creaciones de la imaginación.

La gran novedad técnica de la escuela es el empleo de la pintura al óleo, pues aunque el aceite se usa en Flandes desde principios del siglo XIV, y es procedimiento que se registra en fecha bastante antigua, no se sabe hacerlo secar con la rapidez necesaria. En esto consiste precisamente el gran descubrimiento de los fundadores de la escuela flamenca. Aunque aún se tarde mucho tiempo en adoptarse la técnica del óleo de forma integral, ya ellos demuestran todo el dilatadísimo horizonte que con el nuevo procedimiento se abre a la pintura.

LOS HERMANOS VAN EYCK.—Los verdaderos creadores de la escuela son los hermanos Huberto († 1426) y Juan Van Eyck († 1441). Del primero apenas sabemos sino que recibe el encargo de pintar el célebre políptico de la *Adoración del Cordero Místico* (lám. 214), de San Bavón de Gante, y que muere antes de terminarlo; de Juan, su hermano menor, que lo concluye en 1432, se sabe que antes de esa fecha vive en La Haya, y que, al servicio del duque de Borgoña, va a Portugal a retratar a la infanta con quien su señor desea casarse. Pero de Juan poseemos, además, varias obras firmadas que nos permiten conocer con seguridad su estilo, que es fundamentalmente el del políptico de San Bavón. La inscripción que se lee en éste suscita un problema que tal vez nunca llegará a resolverse satisfactoriamente. Dice así: «*Pictor Hubertus... Eyck major quo nemo repertus incipit pondus quod Johannes, arte secundus, frater perfecit... 1432*», «Huberto Van Eyck, pintor sin igual, comenzó esta obra, que terminó su hermano Juan, segundo en el arte.» Unos críticos creen poder distinguir en una parte un estilo distinto del de Juan, que atribuyen a Huberto, mientras otros juzgan el políptico de Juan, considerando el tono de la inscripción, simple muestra de amor fraternal. La diferencia de estilo es, de todos modos, muy pequeña, e incluso en el caso de ser Huberto el creador exclusivo del estilo, las obras conservadas de Juan prueban que no le es inferior y que llega a convertirlo en el suyo propio.

El retablo de San Bavón es un gran tríptico, dividido en dos zonas, tanto en la tabla central como en las puertas (lám. 215). En la zona alta del interior, los personajes son de gran tamaño. Presididos por el Todopoderoso, aparecen a uno y otro lado San Juan Bautista y la Virgen —la vieja Déesis bizantina—, a los que acompañan en las alas dos coros de ángeles cantores y ángeles músicos (lám. 217), y en los extremos, Adán y Eva. En la mitad inferior vemos, en una amplia pradera esmaltada de flores, el altar donde el Cordero adorado por los ángeles

con los instrumentos de martirio, nos redime del pecado con su sangre; más en primer término se encuentra la Fuente de la Vida. Grupos numerosos de pontífices, santas, santos, ermitaños, etc., acuden a adorar el Cordero, mientras profetas y apóstoles rodean la Fuente. Por la portezuela izquierda acuden los soldados de Cristo y los jueces íntegros, y por la derecha, los santos ermitaños y los santos peregrinos.

Es la interpretación del texto del Evangelista de Patmos: «Después de estas cosas miré, y he aquí gran compañía, la cual ninguno podía contar, de todas gentes y linajes y pueblos y lenguas, que estaban delante del trono y en la presencia del Cordero vestidos de ropas blancas y palmas en sus manos.» En el exterior de las portezuelas aparecen la Anunciación, primer capítulo de la Redención, y los Santos Juanes adorados por los donantes Jodocus Vydt y su mujer (lám. 215).

En esta obra magna, la pintura flamenca se nos ofrece plenamente formada. Los Van Eyck han representado con precisión y vida admirables no sólo la hierba y las florecillas de la pradera de la Adoración, sino los bosques del fondo —donde aparecen las palmeras y los naranjos que Juan vería en su viaje a Portugal—, es decir, el paisaje. En las figuras de los donadores nos han dejado dos verdaderos retratos de primer orden. Y en las vestiduras, armaduras y joyas de los personajes, hacen pleno alarde del interés que distinguirá a la escuela por pintar la calidad de las cosas. Campeones decididos del naturalismo, preocupados por interpretar la diversa calidad de las telas, su forma de plegarlas es, sin embargo, totalmente convencional. Son telas que se quiebran en ángulos y contraángulos, como si se tratase de tela encolada o de papel. Hermanos en su reiteración de las caligrafías curvilíneas del estilo internacional, se diría que sus pliegues son hijos de la reacción contra ellas. Una coexistencia análoga, de verdad en las calidades y de convencionalismo en la forma de plegar, no volverá a darse hasta los días de Zurbarán. En cuanto a la figura humana, los Van Eyck gustan de dotarla de un aplomo y monumentalidad que forma contraste con la levedad e inestabilidad del estilo internacional.

De Juan Van Eyck conservamos varias tablas de tema religioso, entre las que sobresalen la *Virgen del canciller Rollin* (lám. 216) y la del canónigo *Van der Paele*, la primera con magnífico fondo de paisaje, y la segunda en un interior maravillosamente interpretado; ambas con los retratos de primer orden de los donadores. Pero, además, pinta una galería de retratos no superada por sus sucesores, en la que sobresalen el del matrimonio italiano *Arnolfini* (lám. 218), que es, al mismo tiempo, espléndido estudio de interior; el del *Hombre del clavel* (lám. 220) y el del *Legado Albergati*. La importancia que el retrato ha de tener en

Flandes y los Países Bajos durante el siglo XVII se manifiesta plenamente en el fundador de la escuela.

ROBERTO CAMPIN Y VAN DER WEYDEN.—La gran personalidad de la escuela, que sigue en importancia a los Van Eyck y llena con su actividad el segundo tercio del siglo, es Roger van der Weyden († 1464). Intimamente ligado con su estilo, pero anterior a él, existe un grupo de pinturas muy valiosas y tan análogas a las suyas que hasta se consideran por algunos su obra juvenil. En realidad, parece casi seguro que se trata de la obra de otro artista, probablemente su maestro, a quien se denomina el Maestro de Flémalle, por proceder de aquel monasterio sus pinturas (lám. 222), del Museo de Francfort, una de las obras principales del grupo. Fundándose en esa analogía de estilo y en su mayor arcaísmo, se cree que el anónimo pintor de Flémalle no es sino Roberto Campin († 1444), que, establecido en Tournai en los primeros años del siglo, tiene por discípulo a Roger van der Weyden. Su obra más inspirada es, probablemente, la *Santa Bárbara* (1438) (lám. 221), del Museo del Prado, que lee en su habitación, mientras al fondo construyen la torre que le servirá de prisión. Si no supiéramos el destino de la torre, creeríamos que se trata de un bello estudio de interior, con una joven leyendo y un singular efecto de luz roja proyectada por el fuego de la chimenea. En el tríptico de la *Anunciación* de Mérode, del Museo Metropolitano de Nueva York, la preocupación por las calidades y por lo anecdótico es igualmente sensible.

Mientras en los Van Eyck domina la sangre holandesa, Weyden nace en tierra de lengua francesa, en Tournai, y se llama, en realidad, Roger de la Pasture, apellido que, traducido al flamenco al marchar al Norte, se convierte en Weyden. Goza pronto de gran fama, puesto que cuando sólo cuenta treinta y dos años, posee ya el Pontífice una obra de su mano. Cerca de veinte años después hace un viaje a Roma, que deja muy poca huella en su estilo.

El es el gran creador de composiciones de la escuela, la cantera inagotable en que se inspiran casi todos sus sucesores hasta principios del siglo XVI. Su influencia en este aspecto es enorme; bien directamente o bien a través de sus imitadores flamencos, las formas del pintor de Tournai se difunden rápidamente por toda la Europa dominada por el arte gótico. Más unilateral que los Van Eyck, se preocupa especialmente de la figura humana y de sus ropajes. Estudia cuidadosamente las actitudes y la disposición y distribución de los plegados de las telas, desde el extremo de la toca que cubre a medias el cuello de la Virgen hasta el gran manto que se rompe en hermosa cascada de quebrados pliegues

a los pies de los personajes (lám. 225). En su deseo de concentrar la atención en la figura humana, en el *Descendimiento* (láms. 223, 224), del Prado, una de sus obras maestras, imagina la escena sobre un fondo liso dorado, como si se tratase del alto relieve de un retablo. La correspondencia del movimiento en sentido inverso de las dos figuras extremas, que cierran el grupo por ambos lados, y el paralelismo entre el cuerpo de la Virgen y del Cristo, así como las estudiadas y elegantes actitudes de todos los personajes, nos ponen de manifiesto su preocupación por el arte de componer. Pero Weyden no es un pintor de muñecos elegantes e inexpresivos. Por el contrario, posee un fino sentido de la expresión y, en particular, sabe hacer sentir la emoción de los temas trágicos. En el *Descendimiento*, por ejemplo, procura distinguir entre la palidez mortal del cuerpo del Cristo y la palidez del rostro desvanecido de la Virgen, e insiste en el enrojecimiento producido por el llanto en el rostro de la Magdalena. Como es natural, Weyden es también un gran intérprete de la *Piedad*, en la que sirve de modelo a casi todos sus sucesores, que no en vano lo trágico es una de las categorías del gótico del XV, y él es una de sus personalidades más representativas. La visión dramática de San Buenaventura, del dolor de la Virgen abrazada a su Hijo muerto, logra en Van der Weyden su intérprete más perfecto.

Otras obras capitales suyas, como el retablo de Miraflores, o el de los Sacramentos, imaginan las escenas encuadradas por el pórtico de una iglesia gótica, decorado con grupos escultóricos. También es importante, por el desarrollo de su composición, el *Juicio Final* de Beaune.

DIRCK BOUTS.—Ya en la primera mitad del siglo XV se advierten difecias de sensibilidad artística entre flamencos y holandeses, diferencias que, con el andar del tiempo, producirán dos escuelas perfectamente definidas y con caracteres propios. Dirck Bouts († 1475), natural de Harlem y contemporáneo de Weyden, es buen ejemplo de ello; tal vez el heredero de más talento de los Van Eyck, es un holandés que posee todas las cualidades que distinguen a los de su raza. Es el pintor de las telas ricas y de las joyas aterciopeladas; pero, sobre todo, el pintor de la luz y de los colores intensos, a quien subyugan los fondos de paisajes y los bellos efectos crepusculares. Sus personajes, de elegantes proporciones, no lanzan gritos agudos como los de Weyden, sino que se mueven con parsimonia. En el *Juicio del Emperador Otón*, una de sus obras principales, en el que, víctima del amor decepcionado de la emperatriz, es injustamente decapitado un caballero, los que presencian la escena permanecen impasibles. En el hermoso tríptico del *Descendi-*

miento, de la catedral de Granada, si tanto en el encuadramiento en forma de pórtico como en la ligereza de las actitudes se encuentra influido por Weyden, el sentido del color y los bellos efectos crepusculares son típicamente suyos. Obra de juventud se considera el políptico del Museo del Prado (lám. 226).

A este mismo sector holandés del primitivismo pertenece Ouwater, autor de la *Resurrección de Lázaro*, uno de cuyos principales valores es el estudio de la luz.

En la línea ascendente del primitivismo flamenco sólo puede citarse en la segunda mitad del siglo XV el nombre de Van der Goes († 1482), artista de vigorosa personalidad, que muere loco cuando probablemente aún no ha cumplido los cincuenta años. Sus *Adoraciones de los Reyes* (lám. 227) y de los *Pastores*, de Berlín, procedentes de España, y la de los *Pastores* del Museo de los Uffizi, pintada para la familia florentina de los Portinari, ponen bien de manifiesto toda su originalidad en el arte de componer.

La escuela de Brujas: Memling y G. David.—Al establecerse en Brujas Hans Memling († 1494), originario de tierras del Rhin, poco después de mediar el siglo, la pequeña y romántica ciudad de los canales se convierte en la capital artística de Flandes, hasta que ya a comienzos del siguiente la capitalidad se desplaza al gran puerto de Amberes. Memling, que durante la pasada centuria disfruta de popularidad no superada por ningún otro artisa flamenco, es, en realidad, el gran difundidor de las formas y composiciones creadas por Van der Weyden. Con cierta falta de nervio y con delicadeza casi femenina, propensa a veces a una sincera melancolía, traduce a un estilo romántico el sano y fuerte dramatismo del viejo maestro de Tournai. Lo que en éste es severa elegancia, deriva en sus pinceles hacia lo precioso, menudo y pequeño. Su *Adoración de los Reyes* (lám. 228), del Museo del Prado, no es sino una interpretación libre del cuadro de Weyden del mismo tema, de la Pinacoteca de Munich (lám. 225).

Memling es famoso por sus interpretaciones de la Virgen con el Niño, en las que también sigue los pasos de Weyden. De busto, o de cuerpo entero en su trono con rico brocado por fondo, sola con el Niño y un ángel ofreciéndole una manzana, o rodeada de santos, es siempre de facciones menudas y graciosas, y de expresión melancólica. Entre los numerosos ejemplares conservados puede recordarse, por el mayor desarrollo de su composición, la Virgen de la familia Floreyns, del Louvre. Pero Memling, además de su fina sensibilidad para expresar temas líricos como éstos, en la bella arqueta de *Santa Ursula* (lám. 229),

decorada con historias de su vida, nos descubre un sentido narrativo igualmente lleno de encanto.

El estilo flamenco, libre aún de la influencia italiana, recorre una de sus útlimas etapas en el holandés Gerard David († 1523), que se establece también en Brujas. Mucho menos sensible a la influencia de Weyden que Memling, sus personajes no se preocupan tanto de los gestos graciosos y de las actitudes complicadas como los de aquél. Son, generalmente, más bien bajos y manifiestan decidida propensión al verticalismo. Sus rostros, de corrección casi clásica comparados con los de aquél, tal vez resulten algo inexpresivos. Pero su aspecto, unido a la sobriedad de las actitudes y al fino sentido que, como holandés, posee del claroscuro, le permite a veces crear efectos de intensidad dramática tan acentuada como en el *Calvario*, de Génova, o en el *Juicio de Cambises*. En un tema mucho más lírico, como en el *Reposo en la huida a Egipto* (lám. 230), del Museo del Prado, es interesante ver cómo su amor al verticalismo inspira desde los troncos del bosque del fondo hasta el grupo de la Virgen y sus ropajes.

PATINIR Y EL BOSCO.—El primitivismo flamenco produce todavía dos pintores de personalidad vigorosa y llenos de novedad, Patinir y el Bosco, aunque ambos mueren entrado el siglo XVI.

El paisaje tiene excelentes cultivadores entre los grandes maestros del siglo XV, especialmente entre los holandeses. Van Eyck, Dirck Bouts y Gerard David son grandes paisajistas, pero en todos ellos el paisaje se limita a servir de fondo de sus composiciones religiosas. Ahora, al terminar el siglo Joaquín Patinir († 1524), discípulo para algunos de Gerard David, que se establece ya al final de su carrera en Amberes, lo convierte en género independiente, aunque continúa animándolo con alguna historia religiosa de escasa importancia dentro del conjunto, y con frecuencia de mano ajena. El paisaje de Patinir es convencional (lámina 231). De horizonte por lo general muy alto, levántanse en él, como bambalinas de teatro, enhiestos picachos de esbeltas proporciones, verdaderas agujas de piedra que le prestan fantástico aspecto, considerados por algunos de influencia leonardesca, y por otros, reflejo del paisaje de Dinant. Animados por las largas entradas de mar de azules aguas, castillos y un sinnúmero de figurillas, sus paisajes están dotados de profundo sentido poético. Los mejores pertenecen a los museos de Viena y de Madrid. Entre éstos es particularmente importante el de las *Tentaciones de San Antonio*, cuyas figuras son de Quintín Metsys, y la *Laguna Estigia*, uno de cuyos torreones, de fantástica arquitectura, descubre la influencia del Bosco.

Jerónimo Bosch van Aeken, el Bosco († 1516), es, como tantos otros pintores de esta escuela, de ascendencia holandesa. Su estilo es de originalidad extraordinaria, no sólo por los temas que representa, sino por su sentido de la forma, que rompe totalmente con el estilo tradicional y precisamente en una época en la que con tanto desenfado se repiten total o parcialmente las composiciones y figuras ajenas. El Bosco representa en este aspecto el reverso de la medalla de Memling. Pero, aparte de esta actitud, en el fondo, de vuelta a la Naturaleza, el Bosco interpreta sus temas con un sentido humorista y burlesco completamente desconocido de sus predecesores, y que desemboca en un tipo de pintura alegórica y moralista, cuyo significado concreto en alguna ocasión no se ha podido explicar todavía satisfactoriamente.

En realidad, los «sueños» del Bosco son la consecuencia de esa misma fantasía medieval que decora los capiteles, las gárgolas y las misericordias de los templos románicos y góticos; es la *ridicula monstruositas* contra la que clama San Bernardo, y que el Bosco no duda en llevar a la amplia superficie de un cuadro. Agrégase a esa actitud burlesca tradicional la influencia de los bestiarios o colecciones de interpretaciones alegóricas religiosas y morales de los diversos reinos de la Naturaleza, tan de moda en los últimos tiempos de la Edad Media, y la del Apocalipsis.

El estilo del Bosco adquiere rápida popularidad. Ya en vida suya el grabado difunde sus obras, y no tarda en formarse toda una serie de imitadores. España es uno de los países donde encuentra más admiradores, y nuestros reyes quienes más y mejores obras suyas adquieren.

En algunas pinturas, como la *Adoración de los Reyes* (lám. 234), del Prado, el Bosco, más que por sus comentarios burlescos, que no faltan en alguna figura secundaria, sorprende por la novedad extraordinaria de su estilo, completamente diverso del de sus contemporáneos. Ese tono burlesco se carga de intención en los *Pecados capitales*, que, después de presentar la escena del moribundo cuya alma se disputan un ángel y un demonio, contiene en torno al ojo de Dios varias historias representativas de esos pecados.

El texto de Isaías de que la carne es heno y toda la gloria como la hierba de los prados, le inspira el *Carro del heno* (lám. 233), sobre el que corre a su perdición una pareja de enamorados, entre las preces de un ángel y la regocijada música burlesca de un demonio. Tirado el carro por un tropel infernal de las más fantásticas formas, tratan de ascender a él para disfrutar de los placeres materiales las más diversas clases sociales, desde un pontífice y un emperador de aire farisai-

214.—Van Eyck: Retablo del Cordero Místico, Gante.







215-217.—Van Eyck: Exterior del retablo del Cordero Místico, Virgen del Canciller Rollin, Angeles cantores.



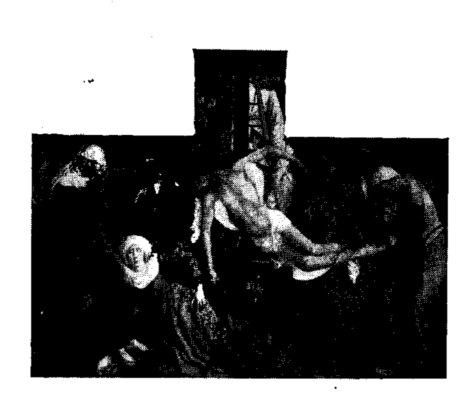


218-220.—TIZIANO: Virgen de los Pésaro.—VAN EYCK: Matrimonio Arnolfini. Hombre del clavel.





221-223.—MAESTRO DE FLÉMALLE: Santa Bárbara, Virgen con el Niño.—WEYDEN: Descendimiento.




224-225.—WEYDEN: Descendimiento, Adoración de los Reyes.

co hasta un villano que apuñala abiertamente a quien se le interpone en el camino.

De interpretación poco clara es, en cambio, su gran tríptico del *Jardín de las delicias*. Presenta en su tabla central (lám. 238) un paisaje con fondo de montañas fantásticas de peñascos atravesados por tubos de cristal y terminadas en caprichosos equilibristas, y un desfile de hombres desnudos cabalgando en animales y monstruos en torno a un lago central, donde unas jóvenes se bañan, mientras múltiples grupos de ambos sexos, igualmente desnudos, aparecen en primer término con enormes fresas, en las que se quiere ver el símbolo de lo pasajero de las delicias terrenas. En la portezuela izquierda figura el Paraíso, y en la derecha, el Infierno (lám. 235). Pintor de los martirios infernales, como Fra Angélico lo es de las glorias celestes, hace alarde en esta última puerta de su prodigiosa imaginación. Su iluminación fantástica y su fino colorido son valores igualmente de primer orden.

El sentido burlesco del Bosco se ejercita también comentando refranes y creencias populares. En la *Piedra de la locura,* del Museo del Prado, el doctor, con un embudo por birrete, extrae al enfermo la piedra de la frente ante la admiración de una mujer, dominada por el peso de la ciencia contenida en el libro que tiene sobre la cabeza.

EL SIGLO XVI. LA INFLUENCIA LEONARDESCA: QUINTÍN METSYS. MANIERISTAS DE AMBERES.—Hacia 1500 comienza a dejarse sentir en la pintura flamenca la influencia italiana. El primero que la manifiesta con toda claridad es Quintín Metsys († 1530), que, establecido en Amberes poco antes de terminar el siglo, se muestra ya conocedor del estilo leonardesco. Su formación es flamenca, pero su prurito de finura en el modelado y su interés por la composición son de aquel origen. Su *Virgen* de la colección Raczinski, por ejemplo, está claramente inspirada en la *Santa Ana* del maestro florentino, y en sus obras capitales, como la *Familia de Santa Ana* o el *Santo Entierro* (lám. 236), además de un modelado exquisito, ofrece una flexibilidad en las formas y una blandura hasta entonces ignoradas por los maestros flamencos.

Metsys muestra particular empeño en representar lo característico, probablemente también por sugestión leonardesca. En el *Ecce Homo,* del Museo del Prado, insiste especialmente en diferenciar el temperamento de los personajes del primer término, y en el retrato de la Galería Nacional de Londres se complace pintando una mujer monstruosamente fea. Pero el fruto más fecundo de esta faceta de su personalidad es la creación del cuadro de costumbres, en *El cambista y su mujer* (lám. 237) y *El abogado y su cliente,* llegando hasta descubrir en

El viejo enamorado (lám. 239) la veta picaresca, que también tendrá larga descendencia en la pintura flamenca barroca.

El imitador de Metsys, Marinus, inspirándose en este tipo de cuadros de figuras de medio cuerpo, caricaturiza el estilo de Metsys en su *San Jerónimo* (lám. 238) que repite con insistencia.

En vida todavía de Metsys, y cuando el rafaelismo invade ya el país, prodúcese una reacción gracias a la cual el estilo tradicional flamenco trata de remozarse creando un estilo nuevo. El esfuerzo lo realiza un grupo de pintores denominados los manieristas de Amberes, de hacia 1520, cuyas obras se atribuyeron en un tiempo, erróneamente, a Henri Met de Bles. En realidad, es un estilo de decadencia, que descubre una sensibilidad no poco enfermiza, pero ansiosa de novedad (lámina 240). Esa novedad se busca, sobre todo, en el movimiento y, con frecuencias, en el alargamiento de personajes y arquitecturas. Delgadas y nerviosas hasta la exageración, y de rostros a veces feos pero expresivos, las figuras adoptan actitudes inestables y lucen cendales flotantes. Los fondos de arquitectura, de caprichosos arcos parabólicos, participan del mismo espíritu. Extraordinariamente fecundos, estos pintores montan varios talleres muy activos, que inundan con sus producciones el occidente de Europa.

EL RAFAELISMO: GOSSAERT Y VAN ORLEY.—A la influencia leonardesca sigue la de Rafael, ya mucho más intensa, y al fin completamente arrolladora.

El introductor del rafaelismo es Juan Gossaert († 1535), llamado también Mabuse. Gossaert, después de haber hecho su formación en el país y pintado obras de estilo personal, como la *Adoración de los Reyes*, de Londres, marcha a Italia en 1508, en el séquito de Felipe de Borgoña, para dibujarle aquellos monumentos romanos que considere más interesantes. El estilo de Gossaert, sin embargo, no cambia inmediatamente. A su regreso continúa pintando obras como la *Virgen*, del Museo de Palermo, sobre un fondo de aparatosa arquitectura gótica, pero el prestigio cada vez más arrollador del Renacimiento en general, y del pintor de Urbino en particular, le deciden al fin a cambiar de estilo.

Ahora bien, las elegantes formas y las ligeras composiciones rafaelescas se hacen en él rechonchas y gruesas y se enlazan trabajosa y pesadamente. La desventajosa comparación de sus obras de tipo rafaelesco con las juveniles ofrece un caso típico del artista víctima en su edad madura del noble deseo de asimilar un estilo ajeno más moderno. Sus nuevas obras, sin embargo, logran gran fama. El destruido

Descendimiento, de Middelburg, al que dedica cerca de quince años, es una especie de Meca de los pintores flamencos —el propio Durero va a visitarlo—, y sus Vírgenes con el Niño, en las que el desnudo triunfa y que se encuentran tan lejanas del recogimiento gótico de Memling y David, se copian reiteradamente (lám. 241).

Gossaert es, además, el primer cultivador flamenco de la fábula mitológica y, en consecuencia, del desnudo clásico. A él se deben temas como *Neptuno y Anfitrite* (1516) y *Dánae* recibiendo la lluvia de oro. Y claro está que, tanto en estas historias paganas como en las religiosas, las arquitecturas son renacentistas, aunque tan poco esbeltas como generalmente sus personajes.

Algo más joven que Gossaert, y pintor de cámara de la regente, es Bernardo van Orley († 1542), que aunque comienza pintando como aquél en el estilo gótico flamenco, no tarda en adoptar las formas renacentistas. *La Sagrada Familia* (1522) (lám. 242), del Prado, es una de sus más bellas creaciones, pero la gran obra en que ofrece un verdadero muestrario de modelos y actitudes rafaelescos —llegando incluso a copiar algunas figuras de Rafael, como la de Heliodoro—, es el *Retablo de Job*. Van Orley dibuja también gran número de cartones para la floreciente industria tapicera bruselense. Entre estos tapices, que en buena parte pertenecen a la corona de España, es particularmente bello el llamado *Dosel de Carlos V*.

El Renacimiento italiano, después de muerto Gossaert, domina casi totalmente en la pintura flamenca, sobre todo en la de carácter religioso. Entre los principales cultivadores del estilo en esta segunda fase más específicamente manierista, figuran el bruselés Peter Kempeneer, que trabaja en España, donde transforma su nombre en Campaña; Frans Floris y Coxie. En la parte holandesa trabajan algunos manieristas tan exaltados como Scorel y Heemskerck.

BRUEGHEL: LA REACCIÓN NATURALISTA.—No obstante la intensa influencia italiana, la capacidad creadora de la escuela flamenca no se agota. La poderosa personalidad de Peter Brueghel († 1569), que cierra el primitivismo e inicia la gran pintura naturalista flamenca barroca, lo pone bien de manifiesto. Nacido cuando terminan su carrera Gossaert y Van Orley, hace una breve visita a Italia al mediar el siglo y muere en Bruselas, cuando apenas ha cumplido los cuarenta años y su estilo se encuentra todavía en su curva ascendente. El viaje a Italia, lejos de convertirle en un rafaelista, no deja en él huella notable. Comprende que el porvenir de la pintura flamenca está en el estudio de la naturaleza, y se dedica con entusiasmo a pintar los aldeanos y campesi-

nos flamencos y a frecuentar sus fiestas, para poder representar con mayor propiedad las escenas populares. En algunos de sus dibujos podemos ver cómo tomaba minuciosas notas de su inaumentaria. La *Boda* es buen testimonio de cómo, vuelto de espaldas al idealismo ita liano, estudia con el mayor cariño esa indumentaria y los tipos de sus paisanos. La glotonería y el espíritu festivo flamencos, que han de inspirar tantas pinturas del siglo XVII, aparecen ya en las obras de Brueghel como temas dignos de ser pintados.

El encargo recibido hacia 1555 de hacer dibujos de obras del Bosco para grabarlas, abre una nueva época en su carrera artística. Su interés se concentra en la figura humana, que observa ahora con fino espíritu humorista. Pinta, como el Bosco, una operación de la *Piedra de la locura,* pero sobre todo, inicia una serie de los *Proverbios,* y lo mismo en ella que en la de las *Estaciones* multiplica las figuras para recrearse en su interpretación naturalista. De su sensibilidad para lo trágico son buenas pruebas su emocionante composición de *Los ciegos* y las escenas del *Triunfo de la Muerte* (lám. 243).

Con anterioridad a este último período de influencia del Bosco, Brueghel cultiva con particular empeño el paisaje. En realidad, de su viaje a Italia lo único que deja huella en su obra son los profundos valles de los Alpes vistos desde las alturas. Algún cuadro religioso, como la *Conversión de San Pablo,* es un inmenso paisaje de montaña, donde las diminutas figurillas se pierden. Pero lo principal es que el paisaje estático de Patinir, formado por una serie de planos paralelos, se convierte en una superficie bajo la cual late la vida como bajo la piel de un animal gigantesco. Es el sentido cósmico del paisaje que, una vez muerto Brueghel, no vuelve a dar un paso hasta los días de Rubens.

Esta renovación del paisaje de Brueghel tiene como consecuencia el nacimiento de una pequeña escuela de paisajistas que, inspirándose en él y en Patinir, llena el último tercio del siglo. Sus nombres más ilustres son los de Valkemburgh († 1597) y Pablo Bril († 1626), en quien se deja sentir ya la nueva era.

Influidos desde el punto de vista estilístico por los italianizantes de la segunda mitad del siglo, pero animados por el mismo espíritu de Brueghel, pintan Peter Aertsen y su discípulo Beuckelaer escenas de cocina y de mercado, en las que las viandas y las frutas son tan importantes como la cocinera o la vendedora, por lo general de media figura.

EL RETRATO: ANTONIO MORO.—Mientras Brueghel abre a mediados de siglo el camino hacia el naturalismo barroco flamenco, el holandés Antonio Moro († 1576), discípulo del manierista Scorel, crea el nuevo

tipo de retrato flamenco. En realidad, casi todos los primitivos flamencos pintan excelentes retratos; pero, salvo en casos como el de Arnolfini, el retrato como género independiente se reduce a una cabeza o a un busto. Moro, aunque alguna vez cultiva la pintura religiosa, se dedica al retrato, y, siguiendo el ejemplo del Tiziano, los pinta ya de cuerpo entero. Mas lo que constituye su principal valor es su penetrante mirada para captar el carácter del retratado, cuyos rasgos representa con admirable seguridad. Pintor del cardenal Granvela, pasa algún tiempo en Portugal y España retratando a la familia real, a *Maximiliano II*, a *Doña María* y a *Doña Juana*, madre del rey Don Sebastián. Pero donde su mirada inquisitiva se extrema es en los retratos de hombres de placer, como el del manco *Pejerón* (lám. 246), del Museo del Prado, y el del *Enano* de Granvela con su perro, del Museo del Louvre, dignos predecesores de las famosas creaciones velazqueñas. No menos hondamente sincero es, sin embargo, Moro en retratos como el de *María Tudor* (lám. 244), del Museo del Prado. Ya veremos la huella dejada por Moro en la pintura española.

CAPITULO VIII

PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIV Y XV

La pintura trecentista en Cataluña: Ferrer Bassa.—El trecentismo italiano se introduce en Cataluña en fecha temprana. Antes de mediados del siglo, en 1348, muere ya Ferrer Bassa, a quien en la actualidad hemos de considerar su primer cultivador. Del prestigio que gozara en vida son buenos testimonios no sólo sus trabajos para el monarca y la importancia de los monasterios que le confían obras, sino el que se le haga pintar en las tres grandes capitales de la monarquía aragonesa, Barcelona, Zaragoza y Valencia.

Si hubiésemos de juzgar por su única obra conservada, podría pensarse que se abre para nosotros un gran capítulo de pintura al fresco, como el comentado en el Renacimiento italiano. Pero la realidad es muy otra. Los contratos conocidos nos dicen que, como sus sucesores españoles, es sobre todo pintor de retablos.

Ferrer Bassa es artista de temperamento intensamente dramático. Sus personajes son pequeños, poco esbeltos, y se mueven con cierta violencia. Posee el sentido del volumen giottesco, pero no su monumentalidad, pues no en vano su formación es más senesa que florentina. Senesa es, en efecto, la blandura de su modelado, y hace pensar en Simone Martini el gran alargamiento de los rostros de sus personajes. La única obra segura que conocemos de su mano es el bello conjunto de las pinturas murales de la salita del claustro del monasterio de Pedralbes, en las afueras de Barcelona, ejecutada tres años antes de su muerte. Bastante irregular la estancia, distribúyense las pinturas de los tres lienzos del fondo en dos zonas, dedicada la superior a la pasión de Jesús y la inferior a la vida de la Virgen, mientras en el lienzo de entrada aparecen santos y figuras alegóricas. Típicamente toscana

es la composición de la *Virgen con el Niño* (lám. 245) en el trono, rodeada de ángeles dispuestos en fila. Su bello y largo rostro de ojos rasgados y suave modelado es de pura estirpe senesa; igual origen delata el movimiento de la escena de la *Anunciación*. El *Prendimiento* es interesante, porque además de mostrar su interpretación del paisaje giottesco, deja bien de relieve su sensibilidad dramática al oponer a la serenidad del rostro del Salvador la sorna un tanto infantil de los soldados. En el *Descendimiento,* de composición efectista, destácase la figura del santo varón que arranca el clavo de los pies. El intenso claroscuro contribuye a subrayar el dramatismo del tema.

Si Ferrer Bassa es el heraldo del trecentismo senés, el anónimo autor del retablo de Estopiñán, del Museo de Barcelona, es el representante más puro en Cataluña de la escuela florentina, aunque de la época en que los discípulos de Giotto sufren ya la influencia senesa.

LOS SERRA.—Los verdaderos creadores del trecentismo catalán no son, sin embargo, Ferrer Bassa ni el maestro de Estopiñán, sino los hermanos Jaime y Pedro Serra, que trabajan ya en el último tercio del siglo XIV. Además del estilo que sirve de base a la futura escuela catalana, en ellos encontramos formado el retablo, y no pocas composiciones iconográficas que perdurarán toda la centuria siguiente.

Su estilo no continúa el de Ferrer Bassa. Tiene de común con él su origen senés; pero mientras en aquél la derivación es directa, en ellos es más remota, probablemente a través de algún imitador de los seneses de fuera de Toscana. Por otra parte, su temperamento carece del dramatismo del de Ferrer Bassa. Los personajes de los Serra son de rasgos menudos, delgaditos y de rostro redondo. Su expresión es dulce, tranquila y, a veces, pensativa. En las obras más tardías, el ropaje se ondula ya con cierto sentido decorativo que anuncia el estilo llamado internacional, de hacia 1400. El oro abunda en los fondos.

Entre los temas que servirán de base para interpretaciones posteriores figuran en primer término la Virgen con el Niño, que se describirá más adelante, y el Calvario. En éste, tema obligado para la espina o último compartimiento de la calle central del retablo, suelen presentar, en el lado del Evangelio a la Virgen, desfallecida y con los brazos rígidos, pero de pie, sostenida por las Marías, una de las cuales acostumbra a mirar al Salvador, mientras en el lado opuesto aparece San Juan sentado o también de pie, y con frecuencia dirigiéndose al espectador. También se imita bastante su versión del Nacimiento, y, aunque sólo en los pintores de su escuela, la Venida del Espíritu Santo.

No siempre es fácil distinguir el estilo de Jaime del de Pedro Serra, si bien poseemos obras seguras de uno y de otro que permiten advertir el mayor arcaísmo del primero y el estilo más avanzado del segundo.

Obra documentada de Jaime es el retablo del Museo de Zaragoza (1361), y en él, de particular interés, el *Descenso al Limbo* y la *Resurrección.* Imagina la entrada de aquél como las fauces de un monstruo de afilados dientes, al que unos demonios tiran con cadenas de su mandíbula inferior cual si del puente levadizo de un castillo se tratase. Como será costumbre en el período gótico, salvo San Juan Bautista, que tiene nimbo circular, los demás personajes, que pertenecen a la Antigua Ley, lo tienen poligonal. *La Resurrección* está compuesta con gran simetría, sólo rota por la figura del donante fray Martín de Alpartil, de cabeza redonda y voluminosa y ojos pequeños, igualmente redondos y saltones. Probablemente es también de Jaime el *retablo de Sigena,* del Museo de Barcelona, en cuya tabla central vemos a la *Virgen con el Niño,* adorada por el donante. Es la más antigua interpretación conocida del tema por los Serra. Abandona el autor en ella el tipo de los muchos ángeles de Ferrer Bassa y concede mayor importancia al trono de madera, rico, pero sobrio de líneas, sin curvas ni pináculos. Ya veremos cómo, tanto el grupo de la Virgen con el Niño como el trono y los ángeles, ahora tan reposados y simétricos, se irán moviendo a impulsos del estilo internacional.

De especial interés histórico e iconográfico es también la *Virgen de Tobed,* de propiedad particular, pues incluye los retratos de Enrique II y su familia, por lo que se le supone exvoto del monarca en acción de gracias por haber salvado la vida en la batalla de Nájera (1367). Sentada la Virgen sobre un almohadón, en el suelo, y en actitud de dar el pecho al Niño, repite puntualmente la composición de la Virgen de la Humildad italiana, cuyo culto debe difundirse por entonces rápidamente entre nosotros.

La obra maestra de Pedro Serra es el retablo de Manresa (1394), dedicado a la *Venida del Espíritu Santo,* que ocupa la gran tabla central. Con la Virgen de tamaño mayor en el centro, y los apóstoles agrupados detrás, salvo los dos que aparecen en primer término, se fija aquí el prototipo del tema, que los continuadores de los Serra repetirán en varias ocasiones. Por su concepción, que se diría aprendida en el románico, es curiosa la *Creación del Mundo,* en la que el Todopoderoso, como arquitecto del Universo, aparece con enorme compás ante el mundo. En cuanto a los temas más frecuentes de la vida de

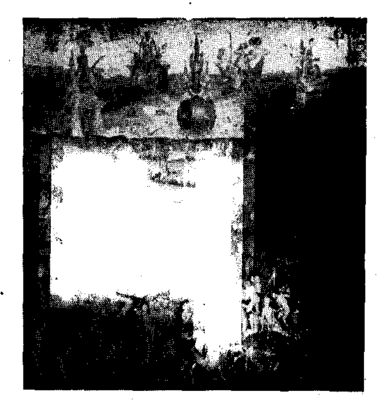



226-227.—BOUTS: Nacimiento.—VAN DER GOES: Adoración de los Reyes.





228-230.—MEMLING: Adoración de los Reyes, Santa Ursula.—G. DAVID: Huida a Egipto.

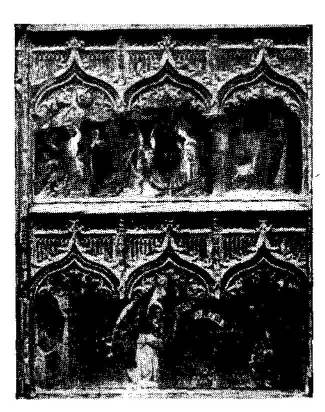



231-232.—PATINIR: Paisaje con San Jerónimo.—BOSCO: Jardín de las delicias.

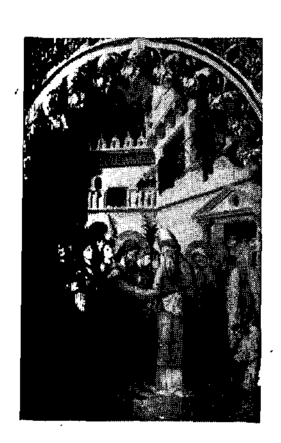


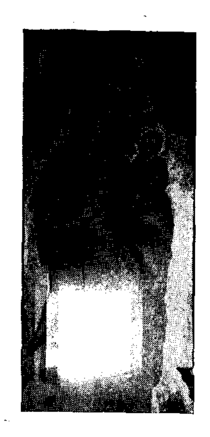

252-254.—Virgen, S. Jorge armado caballero por la Virgen. Virgen aragonesa.





255-257.—Virgen, Danza de Salomé.—N. FRANCÉS: Nacimiento. Anunciación.





258-260.—DELLO: Desposorios.—Coronación, de Arcos.—Virgen de la Antigua, Sevilla.

Jesús, son importantes el *Nacimiento* y la *Adoración de los Reyes*, base de interpretaciones posteriores (lám. 247).

Aunque es probablemente obra más de taller que del propio Pedro Serra, el retablo del monasterio de San Cugat, del Museo Diocesano de Barcelona, es interesante, sobre todo por las series de ángeles, personajes del Viejo Testamento, santos y santas que, agrupados por categorías, acuden por las tablas laterales a rendir homenaje a la Virgen con el Niño, que en tamaño mucho mayor y sentada en su trono ocupa la gran tabla central.

El discípulo de nombre conocido más próximo a Pedro Serra es Jaime Cabrera, autor del retablo de San Nicolás, de Manresa (1406). Su obra más bella es, sin embargo, la poética composición de la *Virgen con el Niño* rodeada de ángeles, del Museo de Vich. Sentada en tierra sobre un almohadón, contempla cómo el Niño juega con un pajarito que, prendido por un hilo, pugna en vano por escapar volando, mientras los ángeles, con instrumentos diversos, obsequian con su música al divino infante. Aunque el fondo es de oro, no puede por menos de hacer pensar en los jardines místicos tan de moda hacia 1400.

A la etapa de los Serra corresponde en Mallorca Juan Daurer, que firma en 1373 la *Virgen* del pueblo de Inca. De fecha algo más avanzada son el retablo de Santa Eulalia y el de Montesión, la obra capital de este momento.

El estilo internacional en Cataluña: Borrassá y Martorell.—En los primeros años del siglo xv trabaja en Cataluña un grupo de pintores que continúan cultivando el estilo de los Serra, pero que, sin llegar a la etapa francamente internacional representada por Bernardo Martorell, de hacia 1430, se encuentran influidos por el nuevo estilo que ya se deja sentir en alguna obra del propio Pedro Serra. La figura más importante de este momento de transición es Borrassá. En su obra fechada más antigua el *retablo de Guardiola* (1404), aunque la tabla central está dedicada al tema ya tan desusado del *Pantocrátor* con el Tetramorfos (lám. 248), los abundantes plegados curvilíneos del manto del Todopoderoso son claro indicio del nuevo estilo. El *Calvario* es aún más representativo del cambio de gusto, sobre todo si se compara con la interpretación de Serra, de que deriva. Los personajes adoptan actitudes espectaculares, y sus gestos son violentos. La Virgen se ha desplomado y el grupo de los soldados se transforma en una serie de tahures tirados en tierra que nos muestran sus piernas descarnadas, obedeciendo a ese gusto por lo característico, propio del estilo internacional. La obra más importante de Borrassá es, sin em-

bargo, el retablo de *Santa Clara* (1415), del mismo Museo, una de cuyas historias principales es la de los Santos Simón y Judas presentando al rey de Edesa la *Santa Faz* y una carta de Jesús. El nutrido grupo de cortesanos del fondo es bello muestrario de lujosas vestiduras.

Artistas de segundo orden de este momento son el Maestro de la Cena de Solsona y el de Allbatárrech, muy parecidos entre sí, y Ortoneda (1417-1425), influido todavía por los Serra, que firma el *retablo de la Virgen,* del Museo Diocesano de Tarragona.

La etapa inmediatamente posterior a Borrassá está representada por Ramón de Mur, el antes llamado maestro de Guimerá, que se nos muestra ya casi totalmente desligado del estilo de los Serra. La comparación de la *Virgen de Cervera* (lám. 249), cuyo manto es aún más movido que el del *Pantocrátor* de Borrassá, con las de los Serra, deja ver el largo camino recorrido. El movimiento de la composición es mucho mayor y las actitudes de los ángeles, aunque no están inspiradas por la exquisita fantasía de los maestros valencianos coetáneos, reflejan claramente una nueva etapa estilística. El mismo trono, todavía un poco pesado, descansa ya, sin embargo, en delgadas columnillas. La obra de mayor amplitud de Ramón de Mur es el *retablo de Guimerá,* del Museo de Vich.

En el segundo cuarto de siglo encontramos una de las grandes figuras del primitivismo español, Bernardo Martorell, en quien culminan casi todas las características del estilo internacional. Su *retablo de San Jorge* (lám. 250), por el que hasta fecha reciente se le conoció con el nombre de Maestro de San Jorge, se encuentra repartido entre el Museo de Chicago y el del Louvre. Pertenece al primero la gran tabla del titular, en la que, tanto el amplísimo fondo del paisaje, de línea de horizonte muy elevada, como el ímpetu curvilíneo de la figura del caballo y el flotar del manto del jinete, son buenos testimonios del estilo internacional. Las tablas menores del Museo del Louvre, que forman el banco del retablo, narran la historia del santo. Tal vez sólo de su escuela, pero de excelente calidad y con escenas muy inspiradas, son los *retablos de Ciérvoles y de Púbol.*

EL ESTILO INTERNACIONAL EN VALENCIA Y ARAGÓN.—La pintura valenciana, que a fines del siglo XIV es simple reflejo del estilo de los Serra, inicia un período de inesperado florecimiento que comienza hacia 1400.

Antes de citar las dos grandes personalidades del primer tercio de la nueva centuria, debe recordarse la presencia en la ciudad levantina del pintor florentino Gherardo di Jacopo, lo Starnina, el maestro de Masolino, que huye de su patria a España, donde consta que tra-

baja, además, en Toledo. Con él se ha querido poner en relación, sin más base que su excelente calidad y lo italiano de su estilo, el bello *retablo del Calvario,* del Museo de Valencia, costeado por fray Bonifacio Ferrer, que ingresa en la Orden cartuja al perder trágicamente a casi toda su familia, y se hace retratar con ella en el banco o *predela* del mismo. El alargamiento de las rocas de la escena del Bautismo, el sentido decorativo de la composición y la poética interpretación de la azucena de la Anunciación, son vivo reflejo del espíritu que anima al estilo internacional.

Tal vez el capítulo más atractivo de la pintura valenciana del primer tercio del siglo XV es el de sus *Vírgenes con el Niño,* sin duda una de las creaciones más bellas y características del estilo internacional. El sobrio trono de las Vírgenes de los Serra, de macizas paredes, se cala ahora, dando lugar a arquillos, delgados pilares y apuntados pináculos, e incluso el ligero baldaquino de la Virgen de Cervera desaparece para ser reemplazado por un palio de rica tela dorada que flota sobre las puntas mismas de los pináculos, o descansa en largas varas sostenidas por ángeles. La estrecha tela de oro que sirve de fondo a la imagen subraya con su estrechez y alargamiento la ligereza de la figura de María, y ese mismo tono de levedad persiste en los ángeles que la rodean. Pese a que llegan a veces al crecido número de doce, su delgadez y sus rasgos menudos evitan toda sensación de masa. Pero lo que contribuye también poderosamente a ese efecto de ligereza y de espiritualidad son el movimiento y la expresión efusiva de estos ángeles. Sus ropajes se mueven en innumerables curvas y contracurvas, como seres con vida propia; las plumas de sus alas se alargan y arquean, y sus mismos cuerpos, al volverse hacia nosotros para ofrecernos su música, crean nuevas curvas, que terminan por convertir la tranquila composición de la *Virgen de Sigena,* de Serra, en el flamear de la Virgen de la colección Gualino de Turín.

Los ejemplares más importantes son la *Virgen de Sarrión* (lámina 251), la de *Gualino* y la del Museo del Louvre, las dos primeras, por lo menos, de la misma mano. Desgraciadamente, sólo hay motivos, y no muy seguros, para atribuir la de Sarrión al pintor Pedro Nicolau, que goza de gran renombre en su tiempo.

La otra gran personalidad de la escuela valenciana del primer tercio del siglo es el autor del hermoso *retablo de San Jorge,* del Museo Victoria y Alberto, de Londres, en cuya tabla de la *Virgen con el Niño* (lámina 252), se acusan aún más las características comentadas en el grupo anterior, llegando a distribuirse asimétricamente los ángeles. El afán de movimiento, como es natural, triunfa plenamente en la

gran escena de la batalla en que el santo lucha del lado del rey de Aragón. Pero lo que hace verdaderamente singular esta obra maestra de nuestra pintura medieval es el fino sentido poético del autor, al presentar al santo como paradigma de la interpretación romántica de la vida que significa la caballería. En la tabla en que San Jorge es armado caballero, vemos cómo la Virgen le entrega la espada, mientras dos ángeles le ponen el casco y otro le calza las espuelas (lámina 253). El capítulo sangriento es también importante y representativo. El intenso naturalismo de la escena del martirio, en que cortan su cuerpo con una sierra o lo destrozan entre dos ruedas con cuchillas, mostrándonos sus vísceras y a los espectadores haciendo gestos delatores del mal olor, convierten a este gran artista en digno predecesor de Ribera. La historia de la *Degollación* es de violencia difícil de superar; y el tema de los demonios desgarrando las bocas de los pecadores, buen ejemplo de la intensidad expresiva del estilo.

Desgraciadamente ignoramos el nombre de maestro tan extraordinario. Se ha supuesto que pueda ser Andrés Marsal de Sax, por su semejanza con el estilo de la *Incredulidad de Santo Tomás*, de la catedral, pero la documentación referente a ésta como obra de Marsal de Sax es muy insegura. Obra del autor del retablo de San Jorge o de algún discípulo es el de la *Santa Cruz*, del Museo de Valencia.

Influidas por los supuestos Nicolau y Marsal de Sax existen unas cuantas obras de excelente realidad, entre las que descuellan los *retablos de Santa Bárbara* y de *San Cristóbal*, del Museo de Barcelona.

Después de crear figuras de cuerpo ingrávido y de ropajes flotantes y sinuosos, y movidas Vírgenes y escenas de martirio, también inicia la escuela valenciana la reacción en el sentido contrario. Lo prueba el *retablo de San Martín*, del Museo de Valencia.

La pintura aragonesa durante este período se encuentra muy influida por la catalana y la valenciana —recuérdese cómo Ferrer Bassa y Serra trabajan en Zaragoza—; así, el *Relicario del Monasterio de Piedra*, de la Academia de la Historia, de Madrid (1390), descubre un cierto reflejo del estilo de los Serra.

Los pintores principales de la primera mitad del siglo XV son el Maestro de Lanaja, Solana y el Maestro de Arguis. El de Lanaja, autor del retablo de aquella población y del de Ontiñea, es probablemente el introductor en Aragón del tipo de *Virgen* atribuido a Nicolau. Sirvan de ejemplo la del Caballero Speradeo (1439) (lám. 254), del Museo Lázaro, de Madrid, y la del Museo de Zaragoza. Nicolás Solana, que firma unos *Apóstoles* de propiedad particular, es el autor de la *Adoración de los Reyes*, del Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid. Amigo de

ropajes de abundante plegado y movidas actitudes, su estilo es menos provincial que el de sus dos compañeros. El Maestro de Arguis, así llamado por el *retablo de San Miguel,* de esa población, hoy en el Museo del Prado, es pintor más original y preocupado por la expresión. Sus ingenuidades, cargadas a veces de cierto humorismo, constituyen su principal atractivo. La historia de San Miguel pesando las almas, con el demonio cubierto de cuernos por todas partes, el terror que inspira al alma que está en el peso, y la forma cómo los elegidos ascienden por las escaleras puestas en los arbotantes del templo, es tal vez la más representativa de su estilo.

Entre los varios pintores aragoneses de nombre conocido, pero de menor importancia, figura Pedro Zuera, que firma el retablo de la *Coronación* de la catedral de Huesca; Juan de Leví, autor del de *Santa Catalina,* de Tarragona, y Benito Arnaldin, del de *San Martín,* de Torralba de Ribota.

En Navarra, la obra más importante de este período es el retablo del Canciller Villaespesa, de la catedral de Tudela; de procedencia navarra parece ser la *Santa Ursula,* firmada por Jacobus, de propiedad particular de Barcelona.

CASTILLA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO: TOLEDO.—El trecentismo italiano en Castilla ofrece caracteres muy diferentes de los que presenta en Cataluña. En primer lugar, no conocemos ningún monumento que acredite su presencia ya en el segundo tercio del siglo, y, por otra parte, en su primera etapa es más florentino que senés, y los principales maestros hasta ahora identificados son extranjeros.

El grupo de pintores más antiguos es el toledano, integrado por varios retablos y las pinturas murales de la capilla de San Blas, todo ello en la catedral primada.

Las pinturas murales de esta gran capilla cuadrada son ya, probablemente, de los primeros años del XV. Su parte más importante y mejor conservada es la alta, en la que figuran diversos asuntos del Nuevo Testamento, que, aunque no ilustran todas las frases del Credo, se relacionan indudablemente con su texto. Bajo la que presenta al Hijo sentado a la derecha del Padre, se lee, en efecto: *Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis.* La historia más antigua es, de todos modos, el Nacimiento, y una de las más importantes, la del Calvario, poblada por numerosos personajes voluminosos y monumentales de abolengo giottesco.

De los retablos, el principal es el del Salvador, también de hacia 1400, y que, no obstante sus muchos repintes, deja ver su estilo floren-

tino de los últimos años del *trecento*, más progresivo y de más fina calidad que los frescos citados. En él se advierte ya levemente el comienzo de la formación del estilo cuatrocentista. Ignoramos los nombres de los autores de estas pinturas, pero es muy probable que con alguna de ellas —especialmente con el retablo del Salvador— pueda relacionarse la actividad del italiano Starnina en la catedral de Toledo, documentada hacia 1390. El viaje de Starnina a España queda comentado al tratar de la pintura valenciana.

Muy poco posterior a las pinturas de la capilla de San Blas es el Maestro de don Sancho de Rojas, así llamado por el retablo de la *Vida de Jesús*, del Museo del Prado, encargado por aquel arzobispo de Toledo (1415-1422). Probablemente es artista español que se forma al calor de las obras recién citadas, y, como en éstas, su estilo es de estirpe florentina. La comparación de su tabla central de la Virgen (lám. 255) con las interpretaciones coetáneas valencianas pone de manifiesto el arcaísmo de su estilo, todavía fundamentalmente trecentista. Las filas perfectamente horizontales en que se ordenan los ángeles del fondo hacen pensar en los días de Ferrer Bassa. A los pies de la Virgen retrata, formando juego con don Sancho, a un personaje que se ha identificado con don Fernando *el de Antequera*. Del Maestro de don Sancho de Rojas se conoce además una Virgen, hoy en el Museo de Valladolid.

Antes de abandonar Toledo precisa recordar al Maestro de Sigüenza, que aunque carece de relación con las obras anteriores y ofrece algunas lejanas analogías con pinturas aragonesas, debe ser citado aquí. Su obra más bella es el *Retablo del Bautista y de Santa Catalina*, del Museo del Prado. Como en otros retablos valencianos y catalanes, los dos titulares comparten la tabla central de la pintura castellana. De colorido brillante y claro, sus personajes son de muy elegantes proporciones, pero su estilo no es ya tan florentino como en las obras anteriores (lám. 256). De su mano se conservan otras pinturas en la catedral de Sigüenza.

En el segundo cuarto de siglo las dos grandes figuras son Nicolás Francés, en León, y el italiano Dello Delli, en Salamanca.

NICOLÁS FRANCÉS Y DELLO DELLI. SEVILLA.—Nicolás Francés, que trabaja durante unos treinta años (1434-1468) en tierra leonesa, es seguramente un extranjero, y, como indica su nombre, del Norte. Su estilo es, en efecto, el internacional, sin ningún particular contacto con el arte italiano, y su obra más fina, el retablo de la catedral, dedicado a la vida de San Froilán, anterior a 1434. Una de las escenas más inte-

resante es la *Visita de Alfonso III al Santo,* en la que la escala diminuta en que han sido representados los personajes del primer término es buena muestra del curioso sentido de la perspectiva del estilo internacional. Su otra gran obra del templo leonés, en la que invierte diez años, son las pinturas murales (1451) del claustro dedicadas a la *Pasión,* en las que lo narrativo adquiere mayor desarrollo. A Nicolás Francés, sin duda con bastante parte de taller, se debe el *retablo de la Virgen,* del Museo del Prado. De distribución nada corriente, las escenas laterales están dedicadas a la vida de San Francisco y a la infancia de Jesús. En éstas, sobre todo, el pintor concede a lo anecdótico un desarrollo característico de la etapa internacional (lám. 257). En una de las escenas vemos, por ejemplo, cómo un ángel saca agua de un pozo, y otros pormenores no menos sabrosos.

Dello Delli, propiamente Dello di Niccolo Delli, es un florentino, amigo de viajar, cuyas andanzas por nuestro país merecen ser recordadas por Vasari. Su estilo es el de la Florencia de Masolino, pero sus años venecianos y su contacto con el arte del Norte le hacen gustar del estilo internacional que desvirtúa su primitiva formación toscana. Narrador fácil, de locuacidad extraordinaria, es amigo de escenarios arquitectónicos de abundantes términos, de calles con numerosos grupos y personajes, terrazas con macetas y hasta pavos reales y gentes que curiosean lo que sucede, de paisajes ricos en pormenores, de fijarse en las deformaciones de leprosos y enfermos, etc. (lám. 258). En 1445 pinta el *Juicio Final,* de la bóveda de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca, y de su mano es también el enorme retablo que reviste el resto del ábside. Subdividido en innumerables tablas, si como tal retablo es un sin sentido, consideradas aquéllas aisladamente constituyen una espléndida colección de pinturas que confirman plenamente los caracteres antes apuntados. Obra muy de última hora y de pobre calidad es la *Adoración de los Reyes* (1469), de la catedral de Valencia. Aunque muy perdida, se conserva alguna pintura mural suya en Santa María Novella, de Florencia.

En Andalucía, dentro de los escasos monumentos existentes, se advierte cierto interés por la pintura al fresco. La obra de mayor desarrollo es la de la *Coronación de la Virgen* (lám. 259), de Arcos de la Frontera, probablemente de hacia 1400, no obstante el arcaísmo de su composición y de estilo más florentino que senés. En Sevilla se conservan sobre todo dos pinturas de la Virgen, no entronizada y rodeada de ángeles, como las levantinas, sino de pie y solitaria con el Niño. Una de ellas es la *Virgen de la Antigua* (lám. 260), de la catedral, cuya futura devoción había de multiplicar sus copias por toda América. Del tipo

bizantino de Hodegetria, descubre también la influencia de modelos góticos. De estilo más puramente senés es la *Virgen de Rocamador,* en San Lorenzo.

En el segundo cuarto del siglo encontramos una interesante serie de pinturas murales de hacia 1435 en San Isidoro del Campo, en Santiponce —la *Cena, San Jerónimo* dictando su doctrina, santos diversos—, donde las formas italianas tienen por fondo bellas decoraciones de tracería morisca. Guardan estrecha semejanza con el Maestro de los cipreses, el principal miniaturista que decora por esos mismos años numerosos libros de coro en la catedral de Sevilla.

Las pinturas en tabla andaluzas de la primera mitad del siglo nos han conservado el nombre de dos pintores: el de Garci Fernández, autor de un retablo en *Santa Ursula,* de Salamanca, y Juan Hispalense, que firma el bello tríptico de la *Virgen* del Museo Lázaro.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV. LA INFLUENCIA FLAMENCA. CATALUÑA: DALMAU Y HUGUET.—Justamente un año antes de que Van Eyck feche el retablo del Cordero (1432) llega a Flandes Luis Dalmau, pintor del rey en Valencia, enviado por el monarca para que aprenda el estilo de aquél. Su obra maestra, la *Virgen de los Conselleres* (1443), del Museo de Barcelona, nos dice, en efecto, que, salvo en la brillantez del colorido flamenco, asimila el estilo del maestro hasta convertirse en un verdadero discípulo. El contraste de la *Virgen de los Conselleres* (lámina 261) con las Vírgenes valencianas y con el estilo de Martorell es tan violento como el que existe entre el estilo internacional y el de los Van Eyck, ya comentado. A la ligereza de las Vírgenes valencianas, de sus ángeles y de sus tronos, sucede ahora un ideal en el que la masa y la monumentalidad triunfan; las telas ya no se pierden en curvas y contracurvas, sino que se quiebran al gusto eyckiano. Pero Dalmau no se limita a traernos el nuevo concepto estético, sino que copia fielmente los modelos del maestro. El grupo de la Virgen y el Niño sigue muy de cerca al de la Virgen Van der Paele, y los ángeles músicos y cantores que la rodean son fiel reflejo de los del retablo del Cordero. Como en aquél, los rostros de los donantes, en este caso los *conselleres* de la ciudad, son ya verdaderos retratos al gusto eyckiano, que copian con rigurosa fidelidad los rasgos individuales del personaje.

Como en el caso de Ferrer Bassa un siglo antes, Dalmau, en los comienzos de este nuevo período de la pintura catalana, hace concebir un futuro que no tiene realidad. La pintura de la segunda mitad del siglo no es tan exclusivamente flamenca como permitiría presumir Dalmau. La verdadera personalidad que llena ese período es Jaime Huguet,





261-262.—DALMAU: Virgen de los Concelleres.—BERMEJO: La Piedad.

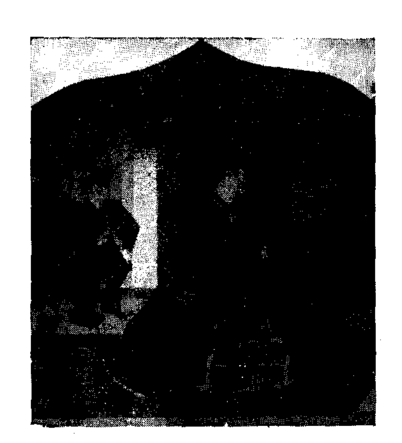






263-265.—BERMEJO: Santo Domingo.—HUGUET: Santos Abdón y Senén. Martirio de S. Vicente.







265-268.—JACOMART: Santa Ana.— J. INGLÉS: Marqués de Santillana.— MAESTRO DE SAN ILDEFONSO: Virgen.





269-271.—GALLEGO: Santa Catalina.—MAESTRO DE DON ALVARO: Virgen.—
MAESTRO DE LA SISLA: Presentación.





272-274.—SÁNCHEZ DE CASTRO: Virgen.—JUAN DE FLANDES: Noli me tangere.—
ZITTOW: D. Diego de Guevara.





275-277.—OSONA EL VIEJO Y EL JOVEN: Calvario. Adoración de los Reyes.—
Virgen del Caballero de Montesa.

que se encuentra, en cambio, íntimamente enlazado con la tradición catalana de Martorell.

Jaime Huguet († 1492), miembro de una familia de pintores, es la figura más importante de la pintura catalana del siglo XV. Artista que comienza a pintar poco antes de mediar el siglo, sus notas más destacadas son su admirable capacidad expresiva y la finura y delicadeza de su temperamento. Los personajes por él creados son finos y elegantes, con frecuencia graves y solemnes —la cualidad tan española—, y sus rostros llenos de vida, a veces melancólicos, pero siempre de un equilibrio perfecto. Sin copiar los modelos eyckianos, como Dalmau, no ofrece duda que Huguet se incorpora decididamente al naturalismo flamenco. Pese a esa actitud naturalista, selecciona entre los varios tipos de la región catalana alguno que impone a sus discípulos y que todavía tiene eco bien entrado el siglo XVI. Es de rostro bastante alargado, huesudo, de nariz levemente arqueada, labios más bien finos y altos, lo que produce buena distancia entre la nariz y el mentón. Los fondos, nimbos y piezas de orfebrería, suelen ser de oro, en relieve muy acusado.

Entre los varios retablos conservados de su mano merece recordarse el de *San Vicente Mártir* (1450-1460) (lám. 265), del Museo de Barcelona, cuya escena del santo en la hoguera, al mismo tiempo que descubre en el alargamiento del cuerpo desnudo del mártir el recuerdo de los modelos de Bernardo Martorell, ofrece una de las colecciones de cabezas más extraordinarias que ha producido la pintura catalana. Aunque en su conjunto la tabla del santo en la cruz es inferior, el grupo del juez, el verdugo y los espectadores, es también admirable por la estupefacción que a esos mismos personajes produce la caída del ídolo, en la tabla correspondiente. Artista de sensibilidad exquisita para los más diversos aspectos expresivos, en la *Ordenación del Santo* pinta una galería de cabezas de cantores que serían suficientes para considerarlo uno de los maestros más insignes de la escuela española.

En el *retablo de San Abdón y San Senén*, de Santa María de Tarraso (1460), es particularmente bella por su sencillez y elegancia, la gran tabla central (lám. 264), en que los dos mártires persas aparecen en el proscenio de una amplia terraza, elegantemente vestidos como dos caballeros catalanes, conscientes de su destino. Pensativos ambos, San Abdón considera lo que significa la espada que tiene entre sus manos. Sus rostros, ligerísimamente modelados, sorprenden por la finura y simplicidad de su ejecución. Las escenas laterales de su martirio contienen también bellos estudios de rostros finamente expresivos. En el *retablo del Condestable* don Pedro de Portugal, de la capilla real de

Santa Agueda (1464), la más importante es la tabla central de la *Adoración de los Reyes,* en el más importante de los cuales ha querido verse el retrato de aquel personaje. Retablo de magnas proporciones, varias de cuyas pinturas son obra de taller, es el de *San Agustín,* del Museo de Barcelona, costeado por el gremio de los curtidores. La *Consagración,* solemne y grandiosa, según es costumbre en Huguet, muestra algunas cabezas admirables.

Destruido en 1909, aunque, por suerte, consérvanse fotografías, era también obra capital de Huguet y de fecha bastante temprana, el retablo de *San Antonio Abad* (1455). Recientemente se ha atribuido a Huguet una importante serie de obras, que se consideran fruto de una etapa juvenil aragonesa, entre las que destacan dos tablas procedentes de Alloza, del Museo de Zaragoza, y la Virgen de Vallmoll, de la colección Muntadas, en el Museo de Barcelona.

A este mismo período corresponden la actividad de Miguel Nadal, autor de los *retablos de San Cosme y San Damián* y de *Santa Clara y Santa Catalina,* de la catedral, artista formado, al parecer, en el taller de Martorell, y la de Pedro García de Benabarre, que firma una Virgen del Museo de Barcelona. A la escuela de Huguet pertenecen, por último, Gabriel Guardia —retablo de Santa María de Manresa, 1501— y Francisco Solibes, que trabaja principalmente en Aragón —retablos en Maluenda y Daroca.

Entre los contemporáneos de Huguet figura la familia de los Vergós, a los que durante mucho tiempo se ha atribuido buena parte de la obra de aquél. Los miembros de la familia son, en la primera mitad del siglo, Jaime Vergós I, y en la segunda, su hijo, Jaime Vergós II y los dos hijos de éste: Pablo y Rafael. A juzgar por los documentos, el de mayor prestigio artístico es Pablo Vergós († 1495), que contrata el *retablo de San Esteban,* del Museo de Barcelona, retablo que al morir se comprometen a terminar su padre y su hermano. La delimitación de las diversas manos que intervienen en él es problema aún no resuelto.

Contemporánea de esta escuela barcelonesa, existe otra mucho más provinciana en Lérida, cuya principal figura, el Maestro de la Pahería, debe su nombre al retablo del Museo de aquella ciudad, en cuya tabla central se encuentran retratados los *pahers* o *concelleres* de la ciudad. Aunque no poco arcaizante, el estilo es ya flamenco. A ese mismo momento corresponde el Maestro Verdú, cuyo retablo, procedente de esta población, se guarda en el Museo de Vich.

VALENCIA. BALEARES. — La escuela valenciana de la segunda mitad del XV no posee en los primeros tiempos una figura de la calidad de

Jaime Huguet; pero al comenzar el último cuarto del siglo abre sus puertas al cuatrocentismo italiano, iniciando una nueva era de esplendor, que corresponde ya al período renacentista.

Hasta hace poco tiempo, el nombre que llenaba la historia de la pintura valenciana de mediados del siglo XV era el de Jaime Baço, conocido por el sobrenombre de *Jacomart*. Artista muy estimado por Alfonso V, trabaja para éste en Nápoles; pero al mediar el siglo se encuentra establecido de nuevo en Valencia, donde muere en 1461, a poco de contratar el retablo del pueblo de Catí.

La gran semejanza del retablo de Catí, que ha servido de base para atribuirle un cierto número de obras, con el de Cubells, del Museo de Barcelona, firmado por Reixach, hace desvanecerse su personalidad artística en provecho de Reixach, si bien por ahora tal vez convenga considerar todas estas obras como producto de la personalidad conjunta *Jacomart-Reixach*. En su estilo, la influencia flamenca es patente, y en algunos aspectos eyckiana, descubriendo un gran deseo de riqueza en fondos y vestiduras de oro, y en pavimentos de losas muy decoradas. Entre las mejores creaciones de la escuela figura el *retablo de San Martín*, del Museo de Segorbe (1447-1457), en el que el titular es una figura monumental y grandiosa que, al mismo tiempo que manifiesta la reacción contra el afán de levedad del estilo internacional, anuncia el de Bartolomé Bermejo. Tal vez más sensible es el contraste entre la Virgen entronizada, rodeada de ángeles, del mismo retablo, y las interpretaciones internacionales. Según costumbre valenciana, se encuentra en la calle central, entre la escena principal y el Calvario. También es obra de calidad el *retablo de Santa Ana* (lám. 266), de la Colegiata de Játiva, con el retrato del futuro Calixto III, don Alonso de Borja. En el de la *Cena*, de la capilla episcopal de Segorbe, lo más importante es la *Virgen de la Porciúncula*, excelente ejemplo del nuevo gusto en la interpretación del tema, con los ángeles formando compacto grupo, extremo opuesto de las ligeras composiciones del estilo internacional valenciano.

De calidad inferior es el retablo de Cubells (1468), dedicado a *Santa Ursula* y firmado por Reixach, y el de la *Adoración de los Reyes*, de Rubielos de Mora.

Aunque, con criterio exclusivamente cronológico precisaría referirse en este lugar a Osona *el Viejo* y Pablo de San Leocadio, es preferible, por su estilo, incluirlos en el capítulo renacentista y citar, en cambio, al Maestro de los Perea, que si bien trabaja a fines de siglo y, naturalmente, se deja influir por el Renacimiento, es más tradicional. Debe su nombre al retablo de la *Adoración de los Reyes*, del Museo de Valencia,

costeado en los últimos años del siglo por la viuda de don Pedro de Perea, trinchante mayor del Rey Católico. Es, además, interesante iconográficamente, por contener la escena de *Jesús con los patriarcas ante Virgen*, que no deja de ser frecuente en Valencia.

Pintor muy fecundo, su influencia es considerable. Entre sus numerosos discípulos, que ya son renacentistas, figuran los Maestros de Artés, de Borbotó, de Játiva y de Martínez Vallejo, este último el más fino y la figura más atractiva del grupo. Lleva el nombre de la persona que dona el retablito de la *Virgen de la Leche* al Museo de Valencia, y a él se debe, probablemente, el gran retablo de la *Purísima Concepción*, del mismo Museo.

En Baleares, el pintor más importante es Pedro Nisart. Su *San Jorge* (1468), del Museo de Palma, con amplio fondo de paisaje de tipo eyckiano, se ha supuesto eco del cuadro del mismo asunto del pintor flamenco, comprado en Valencia unos veinte años antes.

BARTOLOMÉ BERMEJO.—Actuando tanto en Cataluña como en Valencia y Aragón, pero sin que pueda incluirse exclusivamente en la escuela de ninguna de esas regiones, Bartolomé Bermejo es un pintor de primer orden, al que es preciso mencionar dentro de la Corona de Aragón, no obstante su origen cordobés. Amigo de latinizar su nombre —en alguna obra se firma Rubeus—, su verdadero apellido es Cárdenas. Se le cita por primera vez en Daroca (1474); unos doce años después le encontramos en Barcelona contratando una obra conjuntamente con Huguet, y allí continúa en 1495.

Bermejo es el más monumental de los pintores españoles de su tiempo. Sus personajes son fuertes, de rostro rectangular, facciones enérgicas, nariz recta, boca rectilínea y están modelados con pocos planos. La sensación de fuerza, energía y masa es esencial en Bermejo. Y a esa preocupación por la monumentalidad y por la fuerza únese un decidido deseo de riqueza. El gusto por los efectos de luz en los interiores y el dominio del paisaje, que muestra en el fondo de una de sus obras, completan los rasgos más esenciales de su personalidad artística.

Su formación es todavía un problema. En Andalucía nada se conoce que pueda explicarla. Artista amigo de viajar, debe haber visitado los Países Bajos y estudiado con especial interés a los maestros holandeses.

El *Santo Domingo de Silos* (1474) (lám. 263), del Museo del Prado, sobre su rico trono de taracea morisca y su fondo de oro, es la figura más monumental y la que produce mayor efecto de estabilidad de todo nuestro siglo XV. Ninguna mejor que ella encarna la reacción contra la movilidad de un Nicoláu o de un Marsal de Sax. Si Mantegna se

hubiese formado en el estilo gótico, su sentido de la riqueza y de la estabilidad y su sobriedad expresiva le hubiesen hecho pintar en forma muy parecida. En el *San Miguel*, de colección particular inglesa, que tanto revuelo produjo en la crítica —se ignoraba al ser descubierto el estilo de Bermejo y no se sabía a qué escuela atribuirlo—, nos prueba cómo, no obstante su preocupación por la masa, tiene también un fino sentido de la elegancia que le permite crear tan esbeltos personajes como un Dirck Bouts. El oro, que tan preponderante papel desempeña en los dos cuadros anteriores, desaparece, en cambio, en la *Piedad* (lámina 262), de la catedral de Barcelona (1490), para dejarnos ver el paisaje más importante de mano española de la segunda mitad del siglo. Aunque de estilo muy personal, el eyckianismo de su concepción es evidente. El retrato del donante —el canónigo Desplá— es también jalón capital en la historia de nuestra pintura. El *Tránsito de la Virgen*, del Museo de Berlín, ofrece, por último, el mejor ejemplo de su interés por los interiores con efectos de luz al gusto flamenco.

ARAGÓN Y NAVARRA.—Como en la primera mitad del siglo, Aragón continúa en la segunda sometido a la influencia del litoral, siendo el estilo de Huguet, no obstante ser su temperamento artístico tan opuesto al aragonés, el que encuentra mayor eco. Pero a estas influencias tradicionales se agrega ahora, poderosa, la de Bermejo, que no en vano su personalidad artística, varonil y fuerte, ofrece íntimos puntos de contacto con la sensibilidad aragonesa. No se produce ningún pintor de primer orden que imponga su estilo a sus compañeros, pero se pinta mucho, probablemente más que nunca, en Aragón. Por eso los rasgos más destacados son los más permanentes. Sus personajes son recios y varoniles, se mueven con esa falta de suavidad que hemos visto en Bermejo, y no delatan especial interés por expresar matices espirituales. El afán de riqueza hace prodigar el oro en relieve con la misma profusión que los lazos en sus edificios mudéjares, hasta el punto de que el modelado de rostros, manos y telas se pierde a veces en el continuo relampagueo de sus dorados relieves. Este estilo, en el fondo de origen catalán, más decorativo que pictórico, arraiga tan profundamente en Aragón, que persiste hasta bien entrado el siglo XVI.

Entre los pintores principales figuran Miguel Jiménez, su hijo Juan Jiménez y Martín Bernat, todos ellos muy influidos por Bermejo, y que con frecuencia colaboran entre sí; Miguel Jiménez, que muere en los primeros años del siglo XVI, es el autor del *retablo de San Miguel y Santa Catalina*, cuyo banco firmado se encuentra en el Museo del Prado, y del de Tamarite de Litera, que pinta en colaboración con su hijo. A

éste se debe el retablo de Blesa, del Museo de Zaragoza. Martín Bernat es pintor de cierto rango social, puesto que se le da tratamiento de infanzón y honorable, que colabora con los mejores pintores de su tiempo. Su obra principal es el retablo de la *Purificación*, de la catedral de Tarazona (1493), donde el oro en relieve adquiere desarrollo extraordinario. En el profuso empleo del oro es, sin embargo, superado por Jaime Lana, que en el retablo de Borja alcanza uno de los puntos culminantes de este proceso de enriquecimiento. Tal vez estos pintores aragoneses no concedan más superficie al oro que los valencianos, pero lo emplean menos discretamente y hacen mucho más alarde de él.

Mientras los Jiménez y Bernat reflejan, sobre todo, la influencia de Bermejo, el Maestro del Prelado Mur, autor del retablo de la *Adoración de los Reyes*, de Daroca, es el principal representante del estilo catalán de Huguet. A él se atribuye el *San Vicente Mártir*, del Museo del Prado. Martín de Soria, que pinta el retablo de Pallaruelo de Monegros (1485), pertenece a esta misma corriente estilística.

En Navarra, la pintura de este período presenta caracteres muy semejantes a los de la aragonesa, aunque en ella se advierte una cierta influencia castellana. El mejor testimonio de ello lo ofrece su pintor más importante, Pedro Díaz de Oviedo, que en su retablo de la catedral de Tudela (1489) parece fundir el estilo castellano con el de los discípulos de Bermejo.

CASTILLA: JORGE INGLÉS Y GALLEGO.—Sin haber llegado a formar una floreciente escuela propia durante la primera mitad del siglo XV, como Cataluña y Valencia, Castilla, al iniciarse la segunda mitad del mismo, se entrega más plenamente al gótico flamenco, bajo cuyo égida se forman varias escuelas, que radican, principalmente, en Palencia, Valladolid, Burgos, León, Toledo y Sevilla. En general, la pintura castellana distínguese por su mayor aferramiento al estilo flamenco. Ello no obstante, aunque no falta algún maestro que renuncia al oro, los fondos dorados continúan empleándose con la misma amplitud que en el resto de la Península. Ahora bien, son raros los de relieve y nunca se utilizan con la profusión catalana o aragonesa.

El maestro a quien es preciso registrar a la cabeza de la pintura de Castilla la Vieja de este período es Jorge Inglés, cuyo nombre no sabemos en qué grado sea indicio de origen extranjero inmediato. De todos modos, nada existe en su estilo que hable en pro de su origen británico y sí de su formación flamenca más o menos directa, pues tampoco es fácil precisar su parentesco concreto con ninguno de los grandes maestros de los Países Bajos. Su obra capital es el retablo de la *Virgen de los*

Angeles (1455), de la colección del duque del Infantado. Encargado por el célebre marqués de Santillana en 1455 de encuadrar una escultura de la Virgen, por él comprada en la feria de Medina para su hospital de Buitrago, es la obra fechada más antigua del estilo flamenco. Consta de dos grandes tablas, con ángeles que cantan los *Gozos de la Virgen,* compuestos por el Marqués; de los retratos de éste (lám. 267) y su mujer, acompañados, respectivamente, por su paje y por su doncella, y del banco con santos de medio cuerpo. Los retratos, que son lo mejor del retablo, responden al estilo plenamente naturalista flamenco.

De su mano, o de su escuela, es el retablo de *San Jerónimo,* del Museo de Valladolid.

El segundo gran pintor que trabaja en tierra vallisoletana es el Maestro de San Ildefonso, así llamado por la hermosa tabla de la *Imposición de la casulla al santo* (lám. 268), del Museo del Louvre. Lo mismo que Jorge Inglés, con el que tiene no pocos puntos de contacto, no gusta del empleo del oro, y su estilo tiene también un tono fuerte, que en algunos personajes llega a producir una impresión de energía y virilidad extraordinarias. De rostros huesudos y corpulentos y de mirada penetrante, son figuras que se graban en la memoria de quien las contempla, dejando ver la poderosa personalidad del artista. Los ropajes se quiebran ya en él con esa intensidad que será típica de no pocas obras castellanas. A este Maestro de San Ildefonso se deben varios santos del Museo de Valladolid.

Más conocido de antiguo, y famoso por haber firmado sus obras, es Fernando Gallego, que trabaja, sobre todo, en Salamanca. Como su nombre no se pierde, a él, o a su escuela, se han atribuido hasta fecha reciente buena parte de las pinturas castellanas del XV. Es, sin embargo, estrella de primera magnitud en el cielo de nuestra pintura gótica.

Como los dos maestros anteriores, renuncia al oro en los fondos, gracias a lo cual concede cierta amplitud al paisaje, pero el rasgo más destacado de su personalidad es su temperamento intensamente dramático, que le lleva a complacerse en lo trágico, lo que, como buen hijo de la última etapa del gótico, contempla a veces con visión crudamente realista. Así, pinta con especial deleite figuras de verdugos, tipos populares de rasgos incorrectos pero expresivos, gentes contrahechas y gestos de dolor y muerte. Sus personajes son altos y secos, como los de Dirck Bouts, pero sin su melancolía, su aire soñador ni su fragilidad. No obstante el carácter general flamenco de su estilo, sus modelos humanos y su manera de plegar los ropajes descubren su contacto con el pintor alemán Conrado Witz.

Uno de los retablos más importantes de Gallego es el de *San Ildefonso*, de la catedral de Zamora, en el que es particularmente representativa de su sensibilidad la forma realista como interpreta al pobre contrahecho que se arrastra por el suelo para acudir hasta el sepulcro del santo. Pero donde desarrolla más ampliamente esta nota aguda realista es en el retablo de *Santa Catalina*, de la catedral de Salamanca. Dedicada la tabla central a la santa en su trono, represéntanse en las tablas laterales dos historias de su vida. En la escena de su martirio en las ruedas, lo que principalmente importa a Gallego es el efecto del castigo divino en los verdugos. Así, con realismo impresionante, pinta a uno de ellos derribado en primer término con las manos agarrotadas, el cuello torcido y su boca entreabierta de dolor, como si quisiera recordarnos alguna escena macabra por él contemplada. En la tabla de la degollación se desborda de nuevo su gusto por lo trágico, y le vemos complacerse con el tipo flaco y desagradable, de expresión patibularia, del verdugo, y en el rostro agonizante de la santa, que se desploma hacia atrás (lám. 269). En el *Camino del Calvario*, de la misma catedral, es lo grotesco y la bellaquería de los verdugos lo que constituye el nervio de la interpretación.

Por la gran amplitud concedida al paisaje, es particularmente interesante la *Piedad*, del Museo del Prado, y por su contenido astrológico la gran pintura de la bóveda de la antigua biblioteca de la Universidad de Salamanca, dande vemos a los dioses paganos, titulares de los planetas, vestidos a la moda de fines del XV.

El Museo del Prado posee también de su mano un *Salvador* entronizado. En realidad, es el *Todopoderoso* en el centro del Tetramorfos, el tema iconográfico tan frecuente en el período románico, pero ya muy raro. Acompáñanle las figuras alegóricas de la Iglesia triunfante y de la Sinagoga vencida. En la obra que se atribuye a F. Gallego tiene buena parte su taller. Entre sus colaboradores se cita a Francisco Gallego, su hijo o hermano, a quien se ha querido adjudicar la parte más expresionista de su obra.

EL RESTO DE CASTILLA Y ANDALUCÍA.—En la región burgalesa, donde, a pesar de la intensa importación de pinturas flamencas, se pinta mucho en la segunda mitad del siglo XV, se han podido distinguir varias personalidades de segundo orden. Entre ellas merecen recordarse el anónimo, a quien provisionalmente se le llama Juan Flamenco, por haberse creído algún tiempo de éste la obra principal del grupo, que es la serie del *Bautista*, del Museo del Prado. La escena de la *Degollación* es interesante para ilustrar el traje femenino de la época. El

Maestro de San Nicolás debe su nombre al retablo del santo en la iglesia burgalesa de esa advocación, y es pintor bastante fecundo, aunque probablemente no hace todas las obras que se le atribuyen. De fecha ya tardía, pues aunque sus personajes son góticos emplea ya fondos de arquitectura con decoración renacentista, es Alonso Sedano, cuya obra principal es el antiguo retablo mayor de la catedral de Burgos, de figuras grandotas y un tanto inexpresivas. Su obra documentada es, sin embargo, un *San Sebastián,* conservado en la catedral de Palma de Mallorca.

En Avila trabaja un maestro relacionado con el de *San Ildefonso,* al que se ha dado el nombre de la población, que es autor de un tríptico del *Nacimiento,* del Museo Lázaro. Aunque la tabla central es bastante bella, por lo general sus personajes son desproporcionados y un tanto rústicos. A él se asemeja, a su vez, el Maestro de la Sisla, en cuyas pinturas del Museo del Prado, que se consideran procedentes de aquel monasterio toledano, hay trozos muy hermosos. Tres de ellas —*Anunciación, Adoración de los Reyes* y *Tránsito de la Virgen*— están fielmente inspiradas en estampas de Schongauer. La lámina 271 reproduce la *Presentación.*

En Toledo, el maestro más activo es el de don Alvaro de Luna, autor del retablo del infortunado favorito de Juan II, en la catedral (1488). Pintor que se inspira muy directamente en los modelos flamencos, en la *Virgen de la leche,* de ese retablo, toma por modelo a Dirck Bouts. Aunque no copiado del natural, es interesante desde el punto de vista iconográfico el retrato de don Alvaro de Luna. Consta que la pintura del retablo es de Sancho de Zamora o de Juan de Segovia, pero ante la duda, se le conoce provisionalmente con el nombre citado. La lámina 270 reproduce una *Virgen* de ese pintor, del Museo del Prado.

En Andalucía son escasas las pinturas conservadas del siglo XV, y aunque manifiestan la existencia de una escuela, sobre todo en Sevilla, no cabe hablar de un pintor que haya ejercido en sus contemporáneos la influencia de un Huguet o un Gallego. En cambio, para el reducido número de obras existentes, son proporcionalmente abundantes las firmadas, entre las que predomina el apellido Sánchez. El más celebrado de antiguo es Juan Sánchez de Castro (lám. 272), autor de la *Virgen de Gracia,* de la catedral, y otras pinturas hoy destruidas (1454-1484) y que estuvieron firmadas. Otro Juan Sánchez es el que firma el dramático *Calvario,* conservado en la misma catedral. La serie de los Sánchez sevillanos cuenta además con un Antón y un Diego Sánchez, y con dos Pedro Sánchez, uno de ellos de menor categoría. Antón y Diego son los autores de la importante tabla del *Camino del*

Calvario, del Museo de Cambridge, en la que Jesús se desploma derribado por el golpe de un sayón. Pedro Sánchez, que firma el *Santo Entierro,* de Budapest, es artista cuyo estilo deja más huella en sus contemporáneos que sus compañeros. A Juan Núñez se debe, por último, la *Piedad,* de la catedral de Sevilla. Obra sevillana de este período es el *San Miguel,* del Museo del Prado, procedente de Zafra.

En Córdoba, la obra más importante de este período es la *Anunciación,* de la catedral (1475), firmada por Pedro de Córdoba. En forma nada corriente, el pintor ha imaginado un escenario en alto, donde se desarrolla la historia, mientras en un nivel más bajo, y en primer término, aparecen arrodillados como orantes, además de los donadores, varios santos.

JUAN DE FLANDES Y MIGUEL ZITTOW.—Entre los varios pintores flamencos que visitan Castilla, en tiempo de los Reyes Católicos, precisa destacar los nombres de Juan de Flandes († 1519) y de Miguel Zittow, ambos al servicio de la corona. Del primero ignoramos el apellido. Trabaja, sobre todo, en Palencia, donde pinta el retablo mayor de la catedral, contribuyendo con esta y otras obras, en unión de P. Berruguete, a formar la escuela palentina de principios del siglo XVI. Pinta para Isabel la Católica, con pequeña colaboración de Zittow, las numerosas tablitas de la *Vida de Jesús,* conservadas en el Palacio Real (lámina 273). Juan de Flandes, formado tal vez en el campo de la miniatura, es un excelente colorista, de fina sensibilidad para crear efectos de luz, y un paisajista que sabe dotar los fondos de sus historias de notable encanto poético.

De Miguel Zittow, a quien sus contemporáneos castellanos llaman Maestro Michel, nace en Rusia, a orillas del Báltico. Su formación es, sin embargo, en todo flamenca, y se distingue por sus retratos, entre los que figuran el de *Don Diego de Guevara* (lám. 274) y el de *Doña Catalina de Aragón.*

CAPITULO IX

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI Y PORTUGUESA DE LOS SIGLOS XV Y XVI

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. VALENCIA: LOS OSONA.—La región donde el renacimiento cuatrocentista se introduce en fecha más temprana es la levantina. A la cabeza de los propagadores del nuevo estilo figura Rodrigo de Osona *el Viejo,* autor del *Calvario* (1476) (lám. 275), de la iglesia de San Nicolás, de Valencia, donde vemos fundirse la influencia de los squarcionescos de Padua con la holandesa. El fondo del paisaje es llano, con el mar al fondo, como la costa valenciana, pero está poblado de caprichosos picachos. Su hijo Osona *el Joven,* que trabaja ya en el primer cuarto del siglo XVI y forma su estilo en el de su padre, se entrega decididamente a los fondos de arquitectura, en los que procura crear efectos de perspectiva de típico abolengo cuatrocentista, como sucede en la *Adoración de los Reyes* (lám. 276), de la Galería Nacional de Londres, firmada «lo fil de mestre Rodrigo», y en la serie de *San Dionisio,* de la catedral de Valencia. En una de las historias de ésta, el escenario es una calle flanqueada de casas de agudos piñones, donde la luz lateral de las que en ella desembocan, con su alternar de zonas iluminadas y en sombra, intensifica el efecto de profundidad. Al fondo levántase la puerta de la muralla, y a través de su arco, todavía es conducida nuestra mirada por un camino que serpenteando se pierde en el horizonte. En la escena del santo caminando con su cabeza en las manos, el fondo del paisaje refleja el tipo creado por Osona *el Viejo* en el *Calvario;* el Montmartre le da ocasión para levantar un aparatoso cabezo, a cuyo pie nos cuenta, con ese gusto por lo narrativo propio del cuatrocentismo, cómo un aficionado cita a un toro rastreándole la capa por el suelo.

Contemporáneo de Osona *el Viejo* es el italiano Pablo de San Leocadio, nacido en Emilia, que en 1472 trabaja en la catedral por encargo del difunto Alejandro VI y permanece en España el resto de su vida. Probablemente su obra más antigua es la *Sagrada Conversación*, de la Galería Nacional de Londres, pero donde puede conocerse mejor su estilo es en el retablo de Gandía, ya de sus últimos años, y cuyas numerosas tablas descubren una locuacidad en la que probablemente coinciden su propio temperamento y el gusto del cuatrocentismo tardío. Los personajes, con los gestos de sus rostros, las actitudes de sus miembros y el movimiento de sus cuerpos; las rocas y cabezos de sus paisajes; las nubes de caprichosas formas, y, en suma, cada uno de los elementos de la composición, reclaman ser contemplados con el mismo interés. Muy representativos a este efecto son el *Camino del Calvario* y el *Santo Entierro*.

De atribución muy discutida, es probablemente de Pablo de San Leocadio, la *Virgen del Caballero de Montesa* (láms. 277, 278), del Museo del Prado. Su semejanza con el maestro italiano es evidente, pero como no faltan diferencias, algunos la creen de un pintor anónimo al que se ha denominado el Maestro de la Virgen de Montesa, a quien se atribuyen otras dos obras menos importantes. Lo cierto es que en esta hermosa tabla, en la que acompañan al grupo central, de la Virgen con el Niño, San Benito y San Bernardo, patronos de la Orden de Montesa, y un caballero de la Orden, se rompe con la tradición de las Vírgenes valencianas del XV. El escenario es puramente renacentista.

YÁÑEZ Y LLANOS.—Cuando el estilo cuatrocentista de los Osona y de Pablo de San Leocadio domina en Valencia, surgen en escena en 1506 dos pintores castellanos propagadores de una nueva etapa estilística: la de Leonardo de Vinci, el más viejo de los grandes creadores del Renacimiento pleno. Llámanse Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, y, al parecer, uno de ellos puede identificarse con el Ferrante Spagnolo, que en 1505 trabaja en Florencia en el taller de Leonardo. Muy unidos durante buena parte de su vida y con taller común, no es siempre fácil distinguir sus respectivos estilos.

Las notas más destacadas de ambos maestros, y en particular de Yáñez, son el amor a la claridad y amplitud en las composiciones, y al reposo material y espiritual. Gustan de arquitecturas y personajes dispuestos en planos paralelos a la superficie del cuadro, o formando ángulos rectos con ella en el sentido de la profundidad, gracias a lo cual la composición del conjunto se percibe desde el primer momento. En los fondos arquitectónicos no se hace alarde de rica ornamentación

renancentista, como en los de Osona *el Joven,* sino de masa y monumentalidad. Los personajes se mueven en general pausadamente.

La obra conjunta más importante de ambos artistas son las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia (1507). Entre las historias que se consideran de Yáñez merecen recordarse especialmente la *Presentación de la Virgen en el templo,* donde el sentido arquitectónico de la composición se impone de forma obsesionante, y la *Adoración de los Pastores* (lám. 279), en la que el reposo majestuoso en la actitud de las figuras y la claridad en el componer, antes comentados, lucen como en ninguna obra del pintor. Colocados los personajes del primer término en planos perfectamente definidos, los pastores del fondo acuden pausadamente encuadrados por muros gruesos y sin más decoración que unos nichos bramantescos. En la escena del *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana,* el gusto por lo pastoril hace al autor colocar en primer plano a un pastor que, influido por el Espinario, se saca una espina del pie. También es muy bello el *Tránsito de la Virgen.*

Entre las historias del retablo valenciano atribuidas a Llanos, las más representativas de su formación leonardesca son el *Descanso en la huida a Egipto* y la *Adoración de los Reyes,* directamente inspirada ésta en la del maestro florentino. En general, las pinturas de Llanos en estas puertas distínguense de las de Yáñez por las actitudes menos firmes de sus personajes y por su mayor inclinación hacia lo característico que hacia lo correcto.

El estilo tardío de Yañez lo conocemos gracias a sus pinturas, veinte años posteriores, de la catedral de Cuenca, en que trabaja solo. Tanto en la *Adoración de los Reyes* como en la *Piedad* adviértese cómo el arte de componer rafaelesco ha conquistado a Yáñez, tanto en la manera de agrupar a la Virgen con el Niño como en la actitud de la Magdalena inspirada por el Rafael de los tapices. El Museo del Prado posee de Yáñez una *Santa Catalina* vestida con telas moriscas y que cuenta entre lo mejor de su autor (lám. 280).

CATALUÑA.—Aunque el centro de gravedad de la pintura de la antigua corona de Aragón pasa antes de terminar el siglo a Valencia, en Cataluña continúan trabajando durante el primer tercio del XVI pintores de gran valía.

Figura a su cabeza Anye Bru, al que en alguna ocasión se le cita como pintor alemán. Séalo, y en este caso su apellido será Brun, o no, su ascendencia nórdica parece indiscutible. Sólo poseemos de él una obra segura, el *Martirio de San Cucufate* (1502-1506) (lám. 281), del Museo de Barcelona, pero de calidad tan excelente, que sitúa a su

autor en el primer plano de nuestra pintura del Renacimiento. Artista que sin duda viaja mucho, su estilo revela enseñanzas muy varias, septentrionales e italianas, plenamente asimiladas. La expresión de los que componen el martirio, la intensidad dramática de la degollación y la naturalidad del perro durmiendo están interpretadas con maestría nada corriente.

El centro pictórico más interesante del primer tercio del siglo radica en Gerona, o al menos es en su región donde se encuentran las obras principales. La personalidad más destacada es el Maestro de San Félix de Gerona, cuya obra capital es el retablo dedicado al santo en su iglesia de aquella población (lám. 282). Es pintor más preocupado por lo expresivo y característico que por la belleza. A veces, encuentra evidente complacencia no sólo en lo feo, sino en lo monstruoso. El tipo del verdugo de ese retablo, enorme mole de carne, con morrillo de toro, vientre caído, frente abultada y ojos perdidos en un mar de adiposidades, es buen ejemplo del interés del pintor por lo característico. El perfil incisivo del personaje, flaco y nervioso, que condena al santo, atrae también su atención, y con gran acierto lo contrapone al verdugo para que se realcen mutuamente. La expresión de complacencia en el mal de los que martirizan al santo nos dice igualmente dónde está el norte de sus valores artísticos. Trabajando en la Costa Brava, le seducen los paisajes montañosos con fondo de mar, hasta el punto de ser el gran paisajista de la escuela. Su formación artística parece valenciana, relacionada con Llanos, y es muy probable que a él se deban la serie de tablas de la *vida de San Andrés*, de la capilla del Milagro, de Valencia. Recientemente se ha propuesto la identificación de este maestro con un Juan de Borgoña —en los documentos catalanes Joan de Borgunya— que trabaja en Cataluña en esta época.

También de Gerona es Matas (lám. 283). Lo que le distingue dentro de nuestra pintura renacentista es su arte narrativo de escenas con personajes que lucen vestiduras de telas alistadas o de traza morisca, elegantes tocados, damas que nos muestran bellos abanicos de última moda, es decir, un arte que le convierte en una especie de Carpaccio catalán. Su ciclo de historia más representativo es el de la *Vida de la Magdalena*, de la catedral de Gerona.

Pintor de facultades mucho más modestas, pero muy fecundo, es el navarro que catalaniza su nombre bajo la forma de Gascó, y que trabaja principalmente en Vich.

ARAGÓN Y NAVARRA.—En Aragón alcanza gran fama a principios de siglo Pedro de Aponte, pintor de Fernando *el Católico*, al que parece debe atribuirse el retablo de Bolea (Huesca), indudablemente una de

las obras más importantes de la primera década del siglo. Si efectivamente le pertenece, Aponte resultaría un artista muy influido por el estilo toledano de Juan de Borgoña, y, como él, de formación cuatrocentista (lám. 284). En cambio, emplea estilo más avanzado el Maestro de Agreda, así llamado por el *retablo de San Miguel* (1519) de aquella población. Pintor de temperamento muy dramático, ofrece cierto parentesco espiritual con el Maestro de San Félix, pudiendo considerarse como uno de los manieristas más interesantes de la primera etapa de nuestro Renacimiento. La historia del santo expulsando al demonio del sepulcro de Moisés (lám. 285) nos dice que las deformidades de sus personajes, las incorrecciones de sus rostros, el escaso garbo de sus cuerpos y el agarrotamiento de sus manos, son valores deseados por el pintor. Por su amaneramiento aún más intenso se distingue el Maestro de Sigena, en cuyo monasterio pinta el retablo de la *Piedad*. Ningún otro pintor de su tiempo le supera en España en decisión para retorcer las figuras, hacerlas adoptar actitudes violentas y complicar los plegados de los ropajes.

En Navarra, el Maestro de Ororbia, del que sólo conocemos el bello retablo de *San Julián* de aquel pueblo, tiene un interés por el paisaje más septentrional que español, y un sentido narrativo que convierte la trágica historia del santo cazador en una de las obras más seductoras de esta primera parte renacentista, por la minuciosidad con que se nos describen sus diversas escenas. La *Muerte de los padres del Santo* la *Construcción de la Capilla* y el paisaje nocturno del *Paso del río* son particularmente atractivos. Juan Bustamante, autor, entre otros, del retablo de Zizur (1538), es de temple mucho menos delicado, y se esfuerza sobre todo por crear hercúleos personajes y escenas de intenso dramatismo.

CASTILLA: PEDRO BERRUGUETE.—El patriarca de los renacentistas castellanos es Pedro Berruguete. Formado en el estilo flamenco de hacia 1470, antes de terminar esa década se encuentra ya en Italia, donde permanece varios años, y aunque no abandonará la trama flamenca aprendida en su juventud, la enriquece con tales novedades renacentistas que le convierten en el introductor del estilo en su patria. El es probablemente el que, en fecha más temprana, incluidos los arquitectos, emplea escenarios arquitectónicos del romano, alguna vez en forma tan exclusiva, que parece haber renunciado decididamente al gótico. Pero sus obras posteriores nos dicen que continúa aferrado al viejo estilo, que seguirá alternando con el nuevo hasta el final de su vida. De gran novedad es también su preocupación por la luz, que es para él personaje

de primer orden. De origen eyckiano, según unos, débese, según otros, a la influencia de Piero della Francesca.

Pero lo curioso es que este Berruguete, que siente como ningún otro español del siglo XV la poesía de la luz de los interiores, con frecuencia se deja seducir por el deseo de crear escenarios de riqueza deslumbradora, y no sólo los corta muy en primer término con una tela de brocado de oro, sino que hace descender el techo y pinta un alfarje de grandes lazos de oro. El escenario se transforma así en una especie de estuche dorado en que es la riqueza y no la profundidad y el espacio lo que procura realzar.

Su carrera artística conocida principia en Urbino, la ciudad entonces feliz bajo el gobierno de Federico de Montefeltro. En su palacio, escenario de las conversaciones del *Cortesano*, de B. Castiglione, las salas de mayor empeño son el «Studiolo», o cámara de trabajo del Duque, y la librería. Para la primera, comienza el pintor flamenco Justo de Gante, una serie de retratos de sabios de la antigüedad y de los tiempos medios, que concluye Berruguete; en el libro que lee alguno de ellos, el texto está escrito en castellano. Y, al parecer, el propio Berruguete pinta el retrato de cuerpo entero de Federico, que preside la serie. A él se deben también algunas de las tablas de las *Artes liberales* pintadas para su librería.

En España, la obra que de manera más integral representa la adhesión del artista al cuatrocentismo italiano, tanto en el escenario como en el empleo de la luz, es la *Degollación del Bautista* (lám. 286), de Santa María del Campo, en la provincia de Burgos. Para Paredes de Nava, su pueblo, pinta el hermoso retablo de la *Concepción*. Su historia más bella es, sin duda, la de la *Visita del Sacerdote* con los pretendientes a la Virgen para comunicarle que debe abandonar el templo y elegir esposo. Con su apego a lo tradicional, imagina a la Virgen y a sus compañeras no en bancos y junto a una chimenea, como hubiera hecho el maestro de Flemalle —recuérdese su Santa Bárbara—, sino en almohadones sobre la tarima de la «gloria», calentada con aire caliente; el sistema de calefacción que, como supervivencia del hipocausto romano, se emplea todavía en la comarca. De pie, María se encuentra absorta en las razones que expone el sacerdote para convencerla; tiene la vista baja, fijos los ojos en las manos con que aquél enumera los argumentos que le está exponiendo. Su compañera, en cambio, pierde en el infinito su mirada cargada de melancolía (lámina 287). Inmediatos sus rostros, se realzan mutuamente. De primer orden son también los profetas de medio cuerpo del banco del retablo, espléndidos retratos cuyo tono noble y grave, y la sensación




278-279.—Virgen de Montesa.—YÁÑEZ: Adoración de los pastores. *(Más.)*





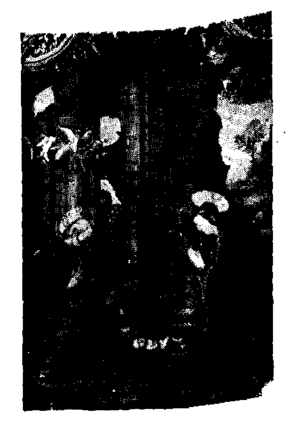
280-282.—YÁÑEZ: Santa Catalina.—ANYE BRU: Martirio de S. Cucufate.—
MAESTRO DE SAN FÉLIX: S. Félix en prisión. *(Más.)*





283-285.—MATAS: Resurrección.—APONTE: Adoración de los Pastores.—MAESTRO DE AGREDA: S. Miguel.





286-288.—BERRUGUETE: Degollación del Bautista. La Virgen.—J. DE BORGOÑA: Nacimiento.





289-291.—ALEJO FERNÁNDEZ: Adoración de los Reyes. Virgen de los Navegantes.—V. MASIP: Nacimiento.





292-295.—JUANES: Concepción. La Cena.

de realidad que producen, los convierten en dignos precedentes de los que en los siglos posteriores pintarán Sánchez Coello y Velázquez.

La serie de retablos de Berruguete se completa con los del convento de Santo Tomás y el mayor de la catedral, ambos de Avila. En el primero es particularmente bella la historia de las *Tentaciones del Santo,* en la que, triunfante éste del pecado, después de trazar la cruz en la pared con el carbón del braserillo que tiene al pie, recibe de los ángeles el cinturón de castidad, mientras la cortesana introducida por sus familiares para seducirle vuelve el rostro desde la puerta. De los retablos menores dedicados a Santo Domingo y San Pedro Mártir, del mismo templo, proceden casi todas las tablas del pintor que se exhiben en el Museo del Prado. Son de especial interés la escena del *Sepulcro de Santo Domingo,* por el estudio de las luces; *San Pedro Mártir en oración,* por la simplicidad de la composición, digna de un Fra Angélico, y por su composición y su valor histórico, el *Auto de fe* en que Santo Domingo indulta al hereje Raimundo.

En el retablo de la catedral (1499-1504), que al morir deja sin terminar, el banco nos muestra a los *Evangelistas* y *Padres de la Iglesia* tras una galería corrida, en los que hace un verdadero derroche de oro y color, y entre las tablas del cuerpo del retablo destaca la de la *Flagelación,* por el movimiento de los verdugos y la luz que se interpone entre los personajes.

De sus obras sueltas merecen recordarse, por su fina calidad, la *Virgen,* del Ayuntamiento de Madrid, y por su estudio perfecto de la luz interior, la *Anunciación,* de Miraflores.

Influida por Berruguete y Juan de Flandes, fórmase en tierras de Palencia una activa escuela, cuyos representantes más interesantes son el llamado Maestro de Becerril, que en su retablo de *San Pelayo,* hoy en la catedral de Málaga, ofrece una de las más curiosas páginas del empleo de la fábula pagana como comentario de un tema religioso —en la historia del amor brutal del Califa por el niño Pelayo introduce relieves de fábulas mitológicas de este carácter—, y en el Maestro de Astorga, que en su *Nacimiento,* del Museo Lázaro, se deja seducir por las perspectivas arquitectónicas peruginescas.

En Burgos merece recordarse León Picardo, entusiasta del Renacimiento, pero que, como puede verse en sus tablas del Museo del Prado, sólo nos trae la versión castellana de los modelos de Van Orley.

TOLEDO: JUAN DE BORGOÑA.—Ciudad de gran actividad pictórica durante el primer tercio del siglo XVI, es Toledo la sede de una escuela muy uniforme, que de hecho se reduce a Juan de Borgoña y sus discípulos.

Formado, a juzgar por su estilo, en Italia, y principalmente en Florencia, aparece en España al morir Ghirlandajo, con quien debe de estudiar. Es probablemente de una generación posterior a Berruguete, y, desde luego, el primer pintor que en Castilla se entrega plenamente al Renacimiento en su etapa cuatrocentista. Amigo de la corrección de los modelos, compone con claridad y, aunque acaso por influencia de Berruguete suele conceder gran espacio a los fondos de oro, encuentra también especial deleite en los amplios fondos de paisaje.

Su obra maestra es la hermosa serie de pinturas murales de la espléndida Sala Capitular de la catedral primada, en la que, tras fingida galería de columnas, nos muestra diversas escenas del Nuevo Testamento sobre fondos de arquitectura, tanto gótica como renacentista, a veces con techos dorados de carpintería morisca. En las tres del *Calvario* que ocupan el testero de la sala, el escenario es un amplio paisaje. A los pies de la sala todo el muro está dedicado a la escena única del Juicio Final. El otro ciclo de pinturas murales es el de la *Conquista de Orán* por Cisneros, que decora la capilla mozárabe.

Entre sus retablos, son muy bellos los de la *Concepción* y de la *Adoración de los Reyes*, de la misma catedral. En el mayor de la de Avila (1508), dejado sin terminar por Pedro Berruguete, pinta la mayor parte de sus tablas, entre las que descuellan, por su gran perfección, la *Anunciación*, la *Purificación* y el *Nacimiento* (lám. 288); la profundidad del escenario en que se ordenan con claridad los diversos términos y el afrontamiento de los personajes principales, de riguroso perfil, son buenos ejemplos de su arte de componer.

Entre los discípulos de Juan Borgoña de cierta personalidad figura Antonio de Comontes, cuya obra principal son los retablos de San Andrés de Toledo.

A esta época corresponde Rincón, pintor un tiempo famoso, del que sólo conocemos sus excelentes dotes de retratista, gracias al busto firmado de don *F. Fernández de Córdoba*, del Museo del Prado.

ANDALUCÍA: ALEJO FERNÁNDEZ.—El maestro que impone su estilo a la escuela sevillana durante una generación es Alejo Fernández († 1545), que aparece trabajando en Córdoba antes de terminar el siglo. De origen nórdico, probablemente alemán no obstante su apellido, trasládase a poco de comenzar el XVI a Sevilla, donde no tarda en conquistar amplia clientela. Es un genuino representante de la generación puente del cambio de siglo, que apoya uno de sus estribos en Flandes y otro en Italia. Los nombres de Metsys y de Pintoricchio son los que principalmente evoca su estilo.

Obra típica de su época cordobesa es el *Tríptico de la Cena*, del Pilar de Zaragoza, en el que el escenógrafo domina sobre el pintor de figuras. En la tabla central nos ofrece un escenario de arquitectura clásica interpretada con gracia genuinamente cuatrocentista, mientras en la portezuela de la *Oración del huerto* conduce nuestra mirada entre los blandos cabezos de un paisaje nocturno cargado de tristeza. La seca geometría de la perspectiva se convierte en él en poesía. Análoga preocupación por el escenario manifiesta en el *Cristo a la columna*, del Museo de Córdoba.

Al trasladarse a Sevilla, su interés se concentra en la figura humana, como lo prueban sus grandes tablas de la *Adoración de los Reyes* (lám. 289) y del *Nacimiento de la Virgen*, que pinta para la catedral. Su excelente calidad es causa de que se le encarguen poco después varios retablos, entre los que sobresale el del Colegio Mayor de Santa María de Jesús, la futura universidad hispalense, dedicado a la Virgen de la Antigua, que aparece acompañada por el fundador, Maese Rodrigo, ofreciéndole el edificio del colegio. Preside el cuerpo superior la *Venida del Espíritu Santo*. *La Virgen de la Rosa*, de Santa Ana de Triana, es su obra más conocida, y, con razón, una de las más celebradas. Dos ángeles descorren los cortinajes para mostrarnos en su trono a la Rosa de las Rosas, que dos siglos antes cantara en una cantiga el rey poeta fundador del templo. Su rostro tiene esa expresión levemente melancólica de que rara vez sabe despojarse el primitivismo septentrional, mientras dos ángeles contemplan al Niño, el uno con gesto de curiosidad y el otro con místico arrobamiento cargado del pesimismo del que presiente la Pasión.

Entre las obras en que el estilo de Alejo Fernández se pierde por la participación de colaboradores y discípulos, ya en la tercera década del siglo, debe recordarse especialmente, por su doble interés artístico e histórico, la *Virgen de los navegantes* (lám. 290), conservada en el Alcázar de Sevilla. Pintada para la capilla de la Casa de Contratación, responde al tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia que acoge bajo el manto a sus devotos, pero con el gran acierto de haber introducido el mar con las embarcaciones en su parte inferior. La identificación de los personajes protegidos por la Virgen es problema sin resolver, aunque parece indudable que casi todos son retratos. Es muy probable que lo sea de Cristóbal Colón el que aparece en el borde mismo del cuadro, a la izquierda del espectador.

En Granada, la personalidad más destacada de esta primera fase renacentista es el miniaturista Ramírez, a quien se debe buena parte de las hermosas viñetas que ilustran la rica serie de corales de la ca-

tedral. Entre ellas merecen recordarse las de la *Degollación de los inocentes* y de la *Crucifixión de San Pedro.* No sabemos si a él se deben también algunos de los retablos conservados de esta época. Uno de los principales es el de *Santa Ana,* hecho pintar por Hernando del Pulgar, el de las Hazañas, en la iglesia del Sagrario, en memoria de la más famosa de las suyas, la de clavar con su puñal el pergamino con el «Ave María» en las puertas de la mezquita, tomando posesión de ella cuando la ciudad es todavía de moros. Y, en efecto, al pie de la escena del tierno idilio familiar, aparece al borde mismo del cuadro el potente puño del héroe manteniendo enhiesto un grueso cirio.

EL SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO. VALENCIA: VICENTE MASIP Y JUAN DE JUANES.—Al comenzar el segundo tercio del siglo, el estilo rafaelesco, que hasta ahora sólo se ha manifestado esporádicamente dentro de un fondo general de cuatrocentismo tardío, se impone plenamente a nuestros pintores.

La escuela donde el rafaelismo triunfa en fecha más temprana es la de Valencia, gracias a Vicente Masip y a su hijo Juan de Juanes. Aunque padre e hijo, en realidad, constituyen una sola personalidad artística, debe recordarse que el primero muere poco antes de mediar el siglo (1545-1550), mientras del hijo, que propiamente se llama Juan Masip Navarro († 1579), ignoramos si nace a principios del siglo o en 1523 como estiman algunos. Esta notable diferencia es capital para poder atribuir a él y no a su padre algunas obras importantes. Los hijos de Juan de Juanes, Vicente Juan Masip y Margarita Juanes († 1613), son también pintores.

No obstante que la fama únicamente ha celebrado a Juan de Juanes, el creador del estilo es con seguridad el padre, autor del retablo de Segorbe (1530), en el que sólo puede haber colaborado el hijo en el caso de haber nacido a principios de siglo. Sus tablas del *Nacimiento* (lámina 291) y de la *Natividad* de la Virgen, enlazan en ciertos aspectos con el estilo de Yáñez, y su estilo refaelesco es de una monumentalidad y sobriedad técnica que desaparecerá en Juanes. Análogos caracteres ofrece el *Bautismo del Salvador*, de la catedral de Valencia, muy posterior, donde la actitud devota del pintor, comparada con las interpretaciones italianas contemporáneas del tema, pone bien de manifiesto una de las características que distinguen al rafaelismo español.

Probablemente son de su mano, en el Museo del Prado, los *tondos* o pinturas circulares del *Martirio de Santa Inés* —su composición, en parte, inspirada en el *Pasmo,* de Rafael —y la *Visitación,* cuyo fondo

de paisaje menudo, preciso y rico en pormenores, descubre un lastre nórdico prerrafaelesco que no existe en los de Juan de Juanes.

Juan de Juanes es el creador de varios tipos iconográficos que alcanzan popularidad. Con la carencia de pinturas de la Virgen con el Niño y de la Sagrada Familia, de nuestros rafaelistas, forma contraste la serie relativamente abundante de sus interpretaciones, entre las que destacan las *Sagradas Familias,* de San Andrés, de Valencia, y de la Academia de San Fernando, de Madrid. Ese mismo tema de la Virgen con el Niño sirve de centro a sus *Desposorios del Venerable Agnesio,* en realidad la sagrada conversación más bella de nuestra pintura renacentista, en la que acompañan a la Virgen con el Niño, Santa Dorotea y San Teófilo, y Santa Inés desposándose con el V. Agnesio.

Establecida la Compañía de Jesús pocos años antes, el P. Martín Alberro, jesuíta de vida ejemplar y confesor de Juan de Juanes, rezando cierto día las palabras: «Tota pulchra es Maria et macula non est in te» recibe el celestial regalo de contemplar la figura gloriosa de María. Encargado Juan de Juanes de perpetuar la peregrina aparición, se inspira en un grabado de Kerver, editado a principios de siglo en París, y la pinta con las manos unidas, con túnica blanca y manto azul, y encuadrada por los símbolos de la letanía lauretana. Gracias a la simplicidad de la figura, la suavidad del amarillo, el rosa y el azul del resplandor y de las nubes, la *Concepción* (lám. 292), de la iglesia de la Compañía, de Valencia, tiene el aspecto de extasiada contemplación mística pedido al artista. Es obra en que Juanes se acerca a Fra Angélico.

Otra de las pinturas más populares de Juanes es la *Cena* (lám. 293), cuyo ejemplar más conocido es el del Prado (láms. 294, 295). Influido, naturalmente, por Leonardo —de él procede el aislamiento de la figura del Salvador—, se inspira, en algunos aspectos, en la estampa de Marco Antonio Raimondi, imitador, a su vez, de Rafael. La diferencia fundamental con la interpretación leonardesca se debe al distinto momento elegido por el artista, pues mientras en aquélla se representa el estupor de los apóstoles al anunciárseles la traición y su contraste con la serenidad del Salvador, la tabla española prefiere el momento culminante de la historia cuando Jesús expone a la adoración de sus discípulos la carne de su propio cuerpo. El tema no es la sorpresa, sino el fervor y la devota adoración a las Sagradas Formas. Con el tema de la Cena se relacionan también sus pinturas del *Salvador Eucarístico,* de medio cuerpo, que alcanzan gran popularidad.

Entre sus historias de santos, la más conocida es la serie de *San Esteban,* del Museo del Prado, en que manifiesta su arte para crear composiciones de numerosos personajes. En la escena del *Santo en la*

sinagoga, los ecos rafaelescos son patentes en algunos personajes, y el mismo sacerdote sentado en el centro se inspira en el *Isaías* de Miguel Angel, de la capilla Sixtina.

En el *Entierro del Santo*, el joven de barba negra que, ajeno a la escena, mira fijo al frente, se considera autorretrato del artista por encontrarse a sus pies un escudo con un águila negra sobre campo de oro, que es el de los Juanes.

Aunque probablemente es de Vicente Masip, considérase de Juanes el retrato del supuesto don *Luis de Castellá* (lám. 296), del Museo del Prado.

CATALUÑA, ARAGÓN Y CASTILLA.—En Cataluña, el principal pintor de este período es el portugués Pedro Núñez, cuyo rafaelismo se encuentra bastante influido por su versión holandesa. El más importante de los numerosos retablos que pinta es, probablemente, el de la *Pasión*, de la iglesia de San Justo; pero el más atractivo es el de *San Eloy*, del Museo de Barcelona, donde la influencia flamenca es muy sensible.

En Aragón, la gran personalidad del segundo tercio del siglo es Jerónimo Cosida, que, de creer a los historiadores de la centuria siguiente, precióse siempre de hidalgo caballero. Aunque no están documentadas, obras suyas deben de ser los retablos del *Bautista*, de Calcena, y de la catedral de Tarazona (1547), cuyas tablas centrales se encuentran dedicadas a la degollación del Santo, y para la última de las cuales se inspira en la estampa del tema de Durero. En Calcena es muy bella la escena del *Banquete*. Las obras que sirven de base para conocer su estilo son los destruidos retablos de Caspe y Monzón, de los que se conservan deficientes fotografías.

En Toledo, los dos pintores más fecundos del segundo tercio del siglo, cuyo estilo enlaza, en cierto grado, con el de Juan de Borgoña, son Francisco Comontes († 1565) y Juan Correa de Vivar, tan análogos a veces entre sí, que no siempre es fácil distinguir la obra del uno de la del otro. Comontes es autor del retablo de *San Juan de los Reyes* y Correa del de Almonacid de Zorita (1554). El Museo del Prado posee obras de ambos.

La personalidad más atractiva de la escuela toledana, si es que efectivamente pertenece a ella, es el autor del bello retablo de *Santa Librada*, de la catedral de Sigüenza (1525), que se cree, no con mucho fundamento, de Juan de Pereda. Artista de primera fila en nuestra pintura renacentista, hace alarde frente a Juan de Borgoña, a mediados de la tercera década del siglo, de toda la riqueza de actitudes del maestro de Urbino, de que toma actitudes —el verdugo procede del *Pasmo de*

Sicilia— e incluso escenarios. Entusiasta de la antigüedad, comenta en el lenguaje de la fábula pagana la fortaleza de espíritu de la Santa, decorando una de sus tablas con relieves de los *Trabajos de Hércules*.

Valladolid posee también un grupo de pintores, entre los que descuella Alonso Berruguete. Conocido principalmente como escultor, es también pintor muy original, aunque su obra pictórica, muy corta, no tiene la trascendencia de la escultórica. Devoto de Miguel Angel, en su pintura existe un fondo miguelangelesco análogo al de su escultura; pero lo que le hace especialmente interesante es su evidente contacto con los comienzos del manierismo florentino, en los que, tal vez, desempeña papel de creador. Sus pinturas más conocidas son las del retablo de *San Benito*, del Museo de Valladolid.

SEVILLA. PEDRO DE CAMPAÑA.—El rafaelismo se introduce en Sevilla en forma un tanto brusca. Al entrar en la quinta década del siglo, nos encontramos ante varios pintores desprovistos de todo rastro cuatrocentista y sin enlace alguno sensible con los maestros que trabajan durante la etapa anterior. Los principales son el flamenco Kempeneer y el holandés Storn, que son llamados, entre nosotros, Pedro de Campaña y Fernando Esturmio.

Campaña visita Italia, donde debe de permanecer bastante tiempo, y llega a nuestra patria plenamente formado. Típico artista del Renacimiento, domina también la arquitectura y la escultura, y, en su noble afán de saber, conoce las matemáticas, la astronomía y la ingeniería. Hijo de Flandes, sabe atemperar su formación italiana y el estudio de la escultura clásica mirando la Naturaleza, lo que, unido a su sensibilidad para lo dramático y para los efectos de luz, le permite crear un estilo renacentista lleno de vida y novedad. Si, como rafaelista, es el pintor que en nuestra patria sabe mover y enlazar mejor las numerosas figuras de una gran escena, por su sentido exuberante de las formas y, sobre todo, por el movimiento de su paisaje, se nos muestra como un importante predecesor de Rubens.

Su *Descendimiento* (lám. 298), de la catedral de Sevilla (1547), aunque sigue el mismo esquema general que el del Museo de Montpellier, que pintara años antes inspirándose en una estampa de Marcantonio, acusa diferencias fundamentales. La escena se simplifica y el tono dramático se hace más intenso. Campaña concentra la composición, antes mucho más dispersa, y gracias a ello esa composición gana en sencillez y monumentalidad. La nota trágica culmina en el grupo de la Virgen. El pintor, en vez de elegir, como Van der Weyden, el momento en que la Madre de Jesús, traspuesto el sentido, cae desfallecida, y en que

a la tortura del dolor sigue la laxitud, prefiere el momento más agudo del drama: la expresión del dolor mismo. Sentada en tierra, sus espasmos agitan su cuerpo en descargas casi epilépticas (lám. 299). Su cuello se arquea, y, loca de dolor, fija sus ojos desorbitados en el rostro de su Hijo. Si la iluminación triste y misteriosa de la cabeza del Salvador subraya su silencio letal, la del busto de la Virgen hace que nuestro interés se fije en su rostro descarnado, y en sus ojos enormemente abiertos y desencajados.

En el retablo de la *Purificación,* de la catedral de Sevilla, imagina Campaña un interior monumental, en el que ordena, en torno al grupo de la Virgen y Simeón con el Niño en brazos, a las Virtudes, cada una de ellas con sus correspondientes atributos (lám. 297). Como en tantas otras obras de Rafael, las actitudes de los personajes crean una línea muy acusada y quebrada, que conduce nuestra vista al corazón de la historia. El pordiosero echado en tierra, situado en primer término, con el movimiento de su brazo implorante, lleva nuestra mirada al grupo central de Simeón con el Salvador, a través del Niño que le ofrece la manzana y de los brazos de la Virgen. Esta doble línea quebrada, recogida en su extremo, inicia de nuevo su ascenso en la joven que con su mirar parece dirigirla al cielo.

Su última gran obra es el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana, en que deja varios importantes estudios de luz de interior, como en la tabla de *San Joaquín* abandonando la casa, y un paisaje tan lleno de novedad como el del *Aviso del ángel al santo* dormido en el campo.

Esturmio, natural de Ziricsee, en Holanda, como él orgullosamente suele firmarse, es artista de muchos menos quilates. Su estilo seco, nervioso y violento, participa de la sequedad y el amaneramiento de Scorel y Heemskerck. Su obra maestra es el gran retablo de los *Evangelistas* (1555) de la catedral de Sevilla. La tabla central de la *Resurrección* es un conjunto de cuerpos secos y musculosos en actitudes violentas, combinados con gruesos sillares, lápidas y troncos de árboles que surgen en desorden, y realzados por violentos efectos de claroscuro. Más agradables son las *Santas Justa y Rufina,* en cuyo paisaje se copia con gran minuciosidad la Giralda, todavía sin el cuerpo de campanas agregado por Fernán Ruiz.

LUIS DE VARGAS Y VILLEGAS MARMOLEJO. GRANADA: MACHUCA.—Lo mismo que Campaña, Luis de Vargas es celebrado en nuestra literatura artística a poco de morir. Muy joven todavía, marcha a Italia, donde permanece muchos años —se asegura que cerca de treinta—, hasta el punto de escribir en italiano el libro de sus Memorias, por desgracia

perdido. Según los testimonios más antiguos, se forma con Perino del Vaga, y, efectivamente, la semejanza de su estilo con el de este pintor así parece atestiguarlo.

Su obra más bella y antigua fechada es el retablo del *Nacimiento* (lámina 300), de la catedral (1555), que, sin embargo, es sólo trece años anterior a su muerte. Por eso su antefirma no puede por menos de resultar desconcertante, pues en ella dice que cuando pinta esta obra está aprendiendo: «Tunc discebam, Luisius de Vargas». Los personajes, incluido el Salvador, dirigen a la Virgen los fervores de su devoción, contraponiendo el sentido ascendente del grupo de los pastores al verticalismo de María. Esta, con la mirada baja y las manos unidas y desplazadas hacia un lado, adopta actitud de recogimiento tan bella y elegante que, probablemente, sugerirá a Martínez Montañés la de sus Concepciones. Entre tanto gesto y actitud rafaelescos, Vargas se siente, sin embargo, atraído por temas secundarios, como el del cordero, que uno de los pastores lleva sobre los hombros, o el del encuentro del niño y la cabra, al que Vargas no duda en conceder desarrollo casi veronesiano.

Sigue en importancia al *Nacimiento* el retablo de la *Generación temporal de Cristo* (1561), cuya tabla central se conoce con el nombre de cuadro de *la Gamba,* a causa del supuesto elogio que el italiano Pérez de Alesio, autor del gigantesco fresco vecino de San Cristóbal, dirigiera a la pierna —gamba, en italiano— de Adán.

En el retablo de la *Piedad,* de Santa María la Blanca, su última obra fechada, bien sea por la colaboración de discípulo, o por su propia decadencia, se nos muestra por bajo del nivel de las dos obras anteriores. Según Pacheco, Luis de Vargas es el introductor de la nueva manera italiana del fresco; pero, por desgracia, las pinturas de este tipo que hace en la catedral se encuentran casi perdidas. Mejor idea de lo que sería su estilo permite formar el *Juicio Final,* del Hospital de la Misericordia (1567), de su discípulo Valdivieso.

Sin ninguna obra de calidad de las de Vargas, Pedro Villegas Marmolejo († 1596), de la generación siguiente, se nos presenta en rango menos elevado. Su producción, en conjunto, es, sin embargo, poco inferior a la suya, y su vida nos dice que no es persona vulgar. Gran amigo de Arias Montano, gusta de los escritores clásicos y de los toscanos. Aunque su obra más conocida, por encontrarse en la catedral, es el *retablo de la Visitación,* la más interesante es la *Virgen de los Remedios,* de la iglesia de San Vicente, que por la pérdida de sus hermanas mayores se nos ofrece hoy como la primera interpretación rafaelista sevillana del tema de la Virgen con el Niño. En su trono de

nubes, su novedad respecto de las de Alejo Fernández es grande; a su lado, las de éste nos ponen de manifiesto todo su cuatrocentismo.

En Granada, la gran personalidad es el toledano Pedro Machuca, cuya actuación como arquitecto queda ya comentada. Su *Madona del Sufragio* (lám. 302), del Museo del Prado —la Madre de Dios, que con el néctar de sus pechos alivia las penas de las almas del Purgatorio— firmada en Italia, dentro de la concepción general rafaelesca del grupo de la Virgen con el Niño, delata en las parejas de ángeles la influencia miguelangelesca, y, sobre todo en el claroscuro, la del marienismo senés Beccafumi. En el mismo museo ha ingresado recientemente un hermoso *Descendimiento*. Sus pinturas de la Capilla Real de Granada evocan el recuerdo del Correggio.

Aunque principalmente se dedican a pinturas de carácter decorativo, deben recordarse también en Granada, Julio de Aquilis y Alejandro Mayner, que pintan al fresco, poco antes de mediar el siglo, el Tocador de la Reina, de la Alhambra. Encuadradas por la decoración de grutesco, allí pueden verse todavía cuatro escenas pequeñas de *Faetón* y ocho grandes historias de la *conquista de Túnez* (1535) por el Emperador.

MORALES.—Ensalzado las más de las veces, y ligeramente criticado algunas, es artista cuyo nombre no se olvida. Pero, aparte de este interés de los eruditos, Morales goza ya en vida de bastante popularidad, sobre todo en ciertos temas. Si Juanes es el pintor del *Salvador Eucarístico,* y el Greco lo es en Castilla de *San Francisco,* Morales es el pintor del *Ecce Homo* y de la *Piedad.* De su vida sabemos muy poco. Una vez terminados sus estudios, debe residir habitualmente en Badajoz, de donde consta que hace algunas ausencias para pintar retablos en poblaciones no muy lejanas. En una ocasión se compromete, con ese fin, a trasladarse a Evora. De creer a Palomino, llamado por Felipe II visita El Escorial, donde se presenta con excesivo lujo, y después de pintar algunos cuadros, regresa a su tierra. Y el mismo tratadista refiere que, al encontrarle el monarca a su paso para Portugal, viejo y pobre, le concede una pensión, cosa que no parece muy probable.

Morales es figura singular dentro de nuestra pintura del Renacimiento. Formado en la etapa rafaelista, bajo la influencia de Sevilla y del toledano Correa, no encaja plenamente en ella, presentándosenos un tanto aislado. El encarna, tal vez exageradamente, la reacción española contra el rafaelismo, en cuanto éste representa el triunfo de la belleza corporal. En su pincel la figura humana se alarga y se espiritualizo como en el Greco. El desbordamiento de los encantos de la belleza

femenina de no pocas Vírgenes italianas se transforma en Morales en recato y recogimiento extremados, de acuerdo con el sentido devoto castellano.

Entre las varias influencias que desvirtúan en Morales el rafaelismo imperante, figuran el sentido del movimiento y de la luz de los leonardescos; el manierismo, tanto florentino como holandés; las estampas de Duero, en las que se inspira en más de una ocasión, y aprende a componer, y la técnica minuciosa, amiga de peletear las cabelleras, de maestros flamencos como Gossaert. Sobre todos estos modelos forma Morales su estilo propio, esencialmente manierista, en que nos expresa sus ansias de fervor místico.

Al enfrentarse con el tema de la Virgen con el Niño, Morales llega a renunciar a los fondos tanto de arquitectura como de paisaje. Desea que la mirada de los fieles se concentre en los personajes divinos, y salvo en las Vírgenes de cuerpo entero, las imagina sobre negro fondo liso, lo mismo que al *Ecce Homo* y la *Piedad*. La huella de Rafael es patente en la *Virgen del pajarito* (1546), de San Agustín, de Madrid, la obra fechada más antigua que de él conocemos. El sentido del claroscuro y de la composición leonardesca se intensifican, en cambio, en las Vírgenes hermanas, de la catedral de Salamanca y de Roncesvalles. En las Vírgenes de medio cuerpo, el estilo de Morales aparece más puro. La *Virgen del sombrero,* inspirada o no en la del Gran Duca, es su versión castellana: la Virgen de media figura que nos muestra su Hijo, ella con la mirada baja y el Niño con los ojos clavados en nosotros. La gran dama florentina se transforma en una joven menuda, de rasgos finos y nerviosos. El hermoso descote recto desaparece, y la bella curva del cuello, continuada en el hombro, queda cortada antes de nacer por fruncida gorguera. El mismo Niño apenas muestra desnuda la parte superior de su cuerpo. Los varios ejemplos y copias conservados son buen testimonio de la popularidad de esta obra.

En la *Virgen de la leche* (lám. 302), del Museo del Prado, inspirada en una estampa de Durero, desaparece la galanura del sombrero de aquélla, el Niño nos vuelve las espaldas y la Virgen hunde la mirada en su rostro. Concentrada formal y espiritualmente en sí misma, el espíritu de Morales vacíase en ella íntegramente. Otro tipo que pinta en más de una ocasión es el de la *Virgen enseñando a leer al Niño,* cuyo mejor ejemplar es el del Museo de Méjico; pero más popularidad alcanza, a juzgar por el número de los ejemplares y copias conocidos, la *Virgen de la rueca,* rueca en que el Niño contempla la futura cruz.

Tema también muy repetido por Morales es el del *Ecce Homo*. En la Academia de San Fernando lo vemos de medio cuerpo, acompañado

por el representante de la justicia y el esbirro, en los que pone de manifiesto su interés por lo característico. Otras veces es el centro de un tríptico, desde cuyas portezuelas la adoran la Virgen y San Juan. Pero los más frecuentes, de los que las copias e imitaciones son numerosísimas, se reducen a la cabeza, como siempre sobre fondo negro.

No menos populares que sus *Ecce Homo* son sus pinturas de la *Piedad* (lám. 303), también, por lo general, de busto, aunque no faltan las de medio cuerpo. Entre éstas debe recordarse la de la Academia de San Fernando, en la que la angustia de espacio, típicamente manierista, es más sensible que en ninguna otra, y la superposición de los cuerpos pone bien de manifiesto el miguelangelismo —recuérdese la *Piedad* Rondanini— inspirador del grupo.

De sus dotes como pintor de retrato da cumplida idea la bella cabeza de *San Juan de Ribera,* del Museo del Prado, un día obispo de Badajoz, para quien Morales pinta bastante.

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO. EL RETRATO: SÁNCHEZ COELLO Y PANTOJA.—Las principales novedades de los comienzos de este último período de nuestra pintura renacentista son la aparición de pintores dedicados casi exclusivamente al retrato; la introducción del miguelangelismo del Juicio Final y de la Capilla Paolina, y del colorismo veneciano.

Alonso Sánchez Coello († 1588), valenciano de nacimiento y de familia, marcha a Portugal, por lo que se le ha considerado durante algún tiempo portugués. Formado con Antonio Moro en los Países Bajos, se traslada después a la corte de Felipe II, donde recibe la influencia del Tiziano, que, a través de sus obras de las colecciones reales, se convierte en su segundo maestro. Los retratos de Sánchez Coello carecen del tono penetrante de los de Moro, y del color y prestancia de los del gran maestro veneciano; pero en ellos sentimos la persona retratada quizá más real y próxima a nosotros. El es, en este aspecto, el gran predecesor de Velázquez.

Seguramente posa ante él toda la familia real; pero, por desgracia, no conservamos ninguno de los retratos que hace del monarca, ya que debe ser de Italia del Norte el tan conocido que se le atribuye en el Museo del Prado. En cambio, poseemos varios excelentes de sus hijos. En el de *Don Carlos* (lám. 304), del mismo museo, uno de los más antiguos del pintor, bien porque no se hubiesen manifestado aún en el retratado, o bien por falta de sinceridad en el retratista, no se advierte rasgo alguno de desequilibrio mental ni de esa mirada llena de descontento, languidez y suspicacia de que nos hablan los contempo-

ráneos. El descontento, aunque dulcificado, apunta ya en el *Don Carlos*, mucho menos infantil, de Viena (1564). De *Isabel Clara Eugenia*, la hija preferida de Felipe II, pinta igualmente varios retratos. En uno de los del Prado aparece todavía muy niña, pero vestida como una mujercita, acompañada por su hermana *Catalina Micaela*, con una corona de flores en la mano; en el otro, es ya una muchacha fina, elegante, con rico traje cuajado de adornos, descansando su mano en un sillón. Los hijos del último matrimonio del monarca dan lugar a algunos retratos que nos hablan, en el tono triste del pintor y de la corte, de las ternuras del padre al hacer representar en el lienzo de las Descalzas de 1579 a *Don Diego*, de cuatro años, y al futuro *Felipe III*, aún más joven, jugando con su lanza de caña y su adarga.

De un original de Sánchez Coello parece que son copia los varios retratos de *Don Juan de Austria*, con el león al pie. Importante es también, por su posible eco en Velázquez, el retrato de la *Duquesa de Béjar*, a quien ofrece un refresco una enana, propiedad del Duque de Montellano.

Sánchez Coello cultiva también el género religioso, como lo atestiguan las pinturas conservadas en El Escorial y en el Museo del Prado.

El principal continuador de Sánchez Coello es su discípulo Juan Pantoja de la Cruz, o simplemente Juan de la Cruz (1553-1608), del que sólo conocemos las obras de sus últimos años, es decir, del reinado de Felipe III. Epoca ésta en la que el lujo en el vestir, tanto en los caballeros como en las damas, alcanza extremos extraordinarios. Sus retratos femeninos de hacia 1600 son bellos conjuntos decorativos, donde su pupila, tan sensible a las finuras plásticas de un rostro o la vida de una mirada, pugna con las exigencias de una moda que cifra su principal empeño en menudos y riquísimos encajes y bordados, lazos, botones, piedras y collares, y en ocultar las formas del cuerpo. Como en los iconos bizantinos, el vestido se convierte en marco y soporte del rostro, sensación que nunca producen los retratos de Sánchez Coello. El de *Isabel Clara Eugenia*, de la Pinacoteca de Munich (1599), y el de la *Duquesa de Braganza* (1603), de propiedad particular madrileña, son buenos ejemplos de este tipo de retrato de Pantoja (lám. 305).

Los retratos de *Felipe III* y de *Doña Margarita* (1606), del Museo del Prado, dicen, en cambio, que esa desconexión entre rostro y ropa termina por desaparecer. Su tardía preocupación por la luz le hace recobrar la concepción unitaria del retrato.

De estilo diferente al de estos retratos oficiales, el de *Fray Hernando de Rojas* (1595), de propiedad particular, sorprende por el fino y penetrante sentido naturalista que delata en Pantoja. Aunque no se

ha identificado con seguridad ninguno, consta que hizo muchos retratos diminutos en chapillas de bronce y plata, y en naipes.

De sus pinturas religiosas, son interesantes la *Natividad de la Virgen* (1603) y la *Adoración de los Pastores* (1605), del Museo del Prado, por haber retratado en sus personajes a diversos miembros de la familia real; pero, sobre todo, la *Resurrección* (1605) (lám. 306), del Hospital de Valladolid, por mostrarlo entregado al claroscurismo.

BECERRA Y NAVARRETE.—El campeón del miguelangelismo en España es el andaluz Gaspar Becerra, a cuyo estilo y labor escultórica ya nos hemos referido. Comienza su obra pictórica conocida en Roma, en 1545, ejecutando los cartones que le confía el Vasari, en una de las salas principales del Palacio de la Cancillería; pero, como es natural, su estilo se pierde en el de aquél, y, por otra parte, el fresco que pinta en la Trinidad del Monte, de la misma ciudad, se conserva en muy mal estado. En 1562 entra ya al servicio de Felipe II y decora al fresco varios salones del antiguo Alcázar de Madrid y del Palacio del Pardo; mas, por desgracia, muere joven, cuando tal vez se abre para su carrera pictórica, en El Escorial, el más amplio de los horizontes.

Becerra es en la historia de nuestra pintura renacentista el cultivador del fresco, técnica casi siempre reservada a los italianos. Los frescos del techo de la torre del Pardo (1563) están dedicados a la fábula del *Perseo y las Gorgonas*. Subdividido en nueve compartimientos, presenta en el central al héroe triunfante con la cabeza de la Medusa, y en los ocho restantes, diversas historias de su vida, entre las que destacan: Dánae recibiendo la lluvia de oro de que concebirá a Perseo; Dánae y Perseo confiados al mar (láms. 307, 308); Perseo recibiendo de Mercurio y Minerva la hoz y el escudo que le hará invencible, y Perseo degollando a la Gorgona Medusa. Esta obra, que constituye uno de los conjuntos más importantes de pintura mitológica en España, revela con su amor al dibujo, a los escorzos y a las figuras corpulentas, todo el miguelangelismo de su autor.

El colorismo veneciano irrumpe en la pintura española protegido por el propio monarca, gran admirador del Tiziano, del que llega a reunir la espléndida colección de cuadros, orgullo hoy del Museo del Prado. Ello no obstante, produce violentas protestas en los pintores de tradición florentina y romana. Pacheco llama a este estilo modo de pintar «acabado» y «dulcemente colorido», mientras que el veneciano lo califica de pintura «a borrones» y de pinturas «confusas». Olvidados sus partidarios del dibujo, llega a calificarlos de «hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente empastadores o manchadores».

El introductor del colorismo veneciano es Juan Fernández Navarrete, llamado *el Mudo* († 1579), porque, sordo a los tres años, no puede aprender a hablar. Acogido en un monasterio riojano, le enseñan allí los rudimentos de su arte, y termina sus estudios en Italia. De salud muy precaria, las enfermedades le aquejan de continuo, y su vida de dolor apenas debe de tener más consuelo que el ejercicio de su arte. Su primera obra conocida, el *Bautismo*, que presenta cuando entra a trabajar en El Escorial, y que hoy se encuentra en el Museo del Prado, lo muestra aún entregado a un estilo florentino de aire miguelangelesco. La ductilidad de su temperamento le permite cambiar rápidamente y entregarse en la forma más decidida al colorismo veneciano. En el *Martirio de Santiago* (1571), sin duda su obra más dramática, descubre su gran entusiasmo por el Tintoretto. De él proceden, en efecto, la concepción general de la escena, con su elevado punto de vista y su alto horizonte, la violencia de los escorzos y el intenso efecto del claroscuro. Pero el haber elegido el momento mismo de la muerte del Santo, y la intensidad expresiva al interpretarlo, son netamente españoles. Obra tan hondamente sentida como ésta, nos dice que Navarrete no es un simple manierista repetidor de fórmulas ajenas.

La preocupación por la luz de este cuadro se convierte en tema fundamental en el *Nacimiento* (1575) (lám. 309), que como casi la totalidad de su obra se guarda en El Escorial, y aún más en el *Entierro de San Lorenzo*.

Los pintores italianos de El Escorial.—Capítulo importante en la pintura de este período es el constituido por los italianos, en su mayor parte fresquistas, que por esta época vienen a nuestro país llamados para trabajar en El Escorial, o con la esperanza más o menos remota de lograrlo.

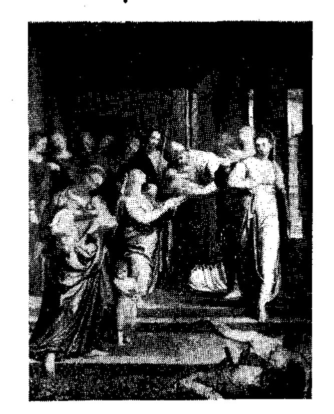
Los llamados por Felipe II al Monasterio escurialense llenan poco más de quince años (1580-1595), y, por desgracia, no obstante el entusiasmo del monarca por la pintura veneciana, sólo vienen manieristas de formación florentina o romana, que no le dejan muy satisfecho. Entre los que se encontraban ya en nuestro país en 1580, son los más importantes Francisco de Urbino († 1582), artista malogrado que muere joven, y cuya obra principal es el fresco del *Juicio de Salomón*, donde deja ver su amor por los amplios escenarios de grandiosas arquitecturas, y el florentino Rómulo Cincinato, discípulo del Salviati. A él se debe, en El Escorial, entre otras varias obras, el gran lienzo de *San Mauricio*, que pinta para reemplazar el del Greco. En la Academia de

San Fernando se conserva una *Circuncisión*. Nicolás Granelo es el decorador de la sala de las *Batallas*, de El Escorial.

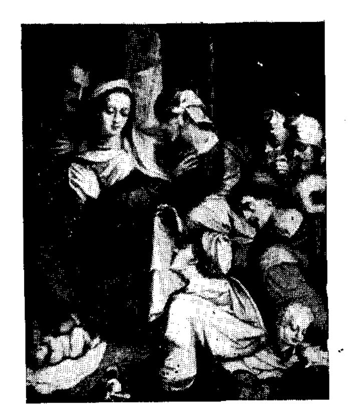
Hacia 1585 acuden a El Escorial tres nuevos pintores. El primero es el genovés Lucas Cambiaso († 1586), pintor de escasa inspiración y que trabaja de prisa, al que se deben las monótonas decoraciones de las bóvedas de la capilla mayor y del coro alto. Mejora, sin embargo, en sus lienzos, a pesar de lo cual Felipe II hace retirar algunos de los altares del templo. Recientemente se ha subrayado la importancia de Cambiaso en los orígenes del claroscurismo. A su muerte vienen a reemplazarle Tibaldi y Zúccaro, pintores famosos en la Italia de fines de siglo.

Peregrino Tibaldi es un boloñés entregado tan servilmente al estilo miguelangelesco, que la generación siguiente llega a llamarle el Miguel Angel reformado. Cuando entra en El Escorial cuenta los sesenta años, y prácticamente en él pasa el resto de su vida. Desde el punto de vista del estilo, lo que hace es traernos, con veinte años de retraso, el mismo que hemos visto practicar ya a Gaspar Becerra. El es, sin embargo, uno de los decoradores más estimables del Monasterio. A él se deben, en primer lugar, los frescos de la bóveda de la Biblioteca, con las alegorías de las *Artes Liberales* (lám. 310), de la *Teología* y de la *Filosofía*, acompañadas por cultivadores eminentes de esas disciplinas; los frescos de los claustros y tres historias del retablo mayor, que pinta para reemplazar a las rechazadas de Zúccaro: la *Adoración de los pastores*, la *Adoración de los Reyes* y el *Martirio de San Lorenzo*.

Mucho más famoso que Tibaldi es en Italia Federico Zúccaro. Deseoso de ver mundo y de aumentar sus ganancias, recorre buena parte de Europa ejecutando siempre obras importantes. Rodeado de la aureola del genio, según nos dice un contemporáneo, sólo falta que la comunidad salga a recibirle bajo palio cuando llega a El Escorial. Su estilo, sin embargo, no gusta ni al monarca ni a los religiosos, y su fracaso no se hace esperar. En 1588 Felipe II, después de recompensarle largamente, le concede permiso para regresar a Italia, y manda retirar del retablo mayor varios de sus cuadros y retocar otros. En el *Nacimiento* y en la *Adoración de los Reyes*, que como hemos visto son reemplazados por los de Tibaldi, lo más importante es el interés que manifiesta por la luz, aspecto en que pudo influir en la pintura española, entonces en vías de transformación hacia el tenebrismo (lám. 311).


296-298.—JUANES: D. Luis de Castellá.—CAMPAÑA: Presentación. Descendimiento.


299-301.—CAMPAÑA: Descendimiento.—VARGAS: Nacimiento.—MACHUCA: Virgen del Sufragio. *(Más.)*





302-304.—MORALES: Virgen de la Leche. Piedad.—SÁNCHEZ COELLO: Príncipe Don Carlos.





305-308.—PANTOJA: Duquesa de Béjar. Resurrección.—BECERRA: Dánae recibiendo la lluvia de oro y embarcando.





309-311.—NAVARRETE: Nacimiento.—TIBALDI: La Música.—ZÚCCARO: Nacimiento.





312-314.—GRECO: Trinidad, S. Mauricio, Entierro del Señor de Orgaz. *(Más.)*

El único de los discípulos de Zúccaro que permanece en España es Bartolomé Carducho († 1608), autor de un *Descendimiento* y de una *Cena*, ambas en Museo del Prado.

FRESQUISTAS ITALIANOS EN LA MANCHA Y ANDALUCÍA.—Entre los fresquistas italianos que trabajan fuera de la Corte figuran en primer término los Peroli, entre nosotros conocidos por los Perolas, a quienes se debe la espléndida decoración al fresco de la casa del célebre marino, el Marqués de Santa Cruz, situada en el Viso, al pie de Sierra Morena. Destruido el Alcázar de Madrid, él nos ofrece el más importante ciclo de pinturas murales profanas renacentistas conservado en España. En las galerías del patio aparecen representadas las principales plazas conquistadas o liberadas por el Marqués, y las figuras alegóricas de las naciones escenario de sus triunfos. En los salones celébranse también sus hazañas —tal sucede en el de la conquista de Portugal—, pero la mayor parte están dedicados a la fábula antigua, siendo particularmente importantes el consagrado al mito de *Calixto,* algunas de cuyas escenas están interpretadas con sorprendente crudeza, y el del *Rapto de Proserpina,* con las *Estaciones.* De carácter muy distinto, uno de los más impresionantes es el Salón de los Linajes, donde, tras una alta galería, vemos en escorzo al gusto veronesiano a los más ilustres antepasados del marqués.

Mateo Pérez de Alesio, en realidad Mateo de Lecce, es pintor amigo de largos viajes. Muy influido por Salviati, lo encontramos primero en Roma, pintando en la Capilla Sixtina; después, en Malta, decorando su Palacio con la gran serie del *Asedio turco,* y, por último, en Sevilla, donde pinta el gigantesco *San Cristóbal* (1583) de la catedral, que confirma la justificada fama que gozan los italianos de buenos dibujantes y cultivadores del fresco. Genio intranquilo, pasa posteriormente al Perú y ejecuta en la catedral de Lima otro *San Cristóbal,* que conserva.

Cesare Arbasia es un piamontés de escasas facultades, que pinta en la catedral de Málaga los frescos de la capilla mayor y un tríptico de la *Anunciación,* y decora al fresco la capilla del Sagrario de la de Córdoba.

EL GRECO.—La excepcional personalidad del Greco, resultante de su formación en Italia —no en el sector florentino y romano de los anteriores, sino en Venecia—, de su sangre griega y de su transformación espiritual en la España de Felipe II, merece un lugar aparte, aunque inmediato al de los manieristas italianos que acuden atraídos por la obra de El Escorial.

Descendiente de una familia al parecer bizantina establecida en la isla después de la ocupación veneciana, Domenicos Theotocopoulos nace en Creta en 1541, pero se traslada muy joven a Venecia, donde su nombre se transforma en Domenico Theotocopuli, con el sobrenombre de *el Greco* —el Griego—, que conservará en España, si bien convirtiéndose el Domenico en Dominico. En Venecia estudia con el Tiziano. Nos lo dicen su estilo y el texto ya clásico en la biografía del pintor, en que el miniaturista Julio Clovio comunica haber conocido a «un joven candiota, discípulo del Tiziano, que, a mi juicio, me parece excepcional en la pintura». En 1577 se encuentra ya en Toledo, pintando el retablo de Santo Domingo el Antiguo. Por desgracia, su maravilloso lienzo de *San Mauricio* no gustó a Felipe II, y las puertas de El Escorial no se le abren; pero no tarda en formar clientela en la ciudad del Tajo, donde pasa el resto de su vida, no sólo con holgura, sino con regalo. Los que le conocieron hablan de la «ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para, cuando comía, gozar de toda delicia». Persona de gran finura de espíritu e ingenioso, nos refiere el pintor Pacheco que «fue gran filósofo, de agudos dichos, y escribió de pintura, escultura y arquitectura». Seguramente conocemos su aspecto físico, pues será alguno de los personajes cuya fisonomía se repite en sus cuadros, pero no tenemos seguridad de saber cuál sea.

La naturaleza mística del Greco, el ambiente artístico bizantino en que transcurre su primera juventud, el contacto con el exaltado medio religioso español de fines del siglo, y, en cierto grado, también con la obra de Alonso Berruguete, hacen que su arte, en sus años ya maduros, sólo conserve de Venecia el extraordinario sentido del color, en que es maestro de primer orden —lo que no es poco—. Su tensión espiritual, cada vez más aguda desde que se establece en Toledo, hace que sus personajes se vayan desmaterializando, y, al espiritualizarse, se alarguen hasta desembocar en tipos de proporciones equiparables a los modelos bizantinos o a los románicos de Vezelay, Chartres o Autun, que no en vano había de declarar, pocos años antes de morir, que el ser «enano... es lo peor que puede tener cualquier género de forma». Sus actitudes y su manera de componer son, en buena parte, manieristas, aunque su arrebato espiritual, siempre poderoso, sabe dotar de vida propia lo que en sus contemporáneos son meras fórmulas. Paralelamente a ese proceso de exaltación expresiva, se manifiesta en el Greco un progresivo desinterés por el escenario, tanto arquitectónico como paisístico, conservando sólo su importancia los celajes, que, cargados ahora de intensa emoción mística, adquieren valor que nunca antes han tenido.

Sus obras más importantes y representativas del período italiano son el tríptico firmado de la *Coronación*, de la Galería Estense, de Módena; la *Curación del ciego*, de la Pinacoteca de Dresde, y la *Expulsión de los mercaderes*, de la colección Cook, de Londres. Aunque la escena de la *Coronación* lo muestra plenamente en la órbita veneciana, el paisaje del Sinaí, y aun la forma misma del tríptico, descubren el recuerdo de modelos cretenses. De estilo más avanzado, aunque probablemente de época poco posterior, los fondos arquitectónicos de la *Circuncisión* y la *Expulsión*, de perspectivas muy violentas, delatan entusiasmo por el Tintoretto. Cuando repite la escena de la expulsión —y lo hace con casi todas sus composiciones, varias veces— pone en su ángulo inferior los retratos de Tiziano y de Miguel Angel, pero no el de Tintoretto. A estos años, o a época poco posterior, debe de corresponder la *Anunciación*, del Museo del Prado, donde el fondo de arquitectura desempeña todavía importante papel.

El capítulo español del Greco se abre con el retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577), para el que pinta los grandes lienzos de la *Trinidad* (lám. 312) y de la *Ascensión*, hoy en los Museos del Prado y de Chicago. En el primero nos deja ver su admiración por Miguel Angel. La grandiosidad del cuerpo del Salvador, su belleza clásica y su sentido escultórico, su doblamiento y la posición de su brazo, tienen su origen en el artista florentino, pero el tono expresivo es ya absolutamente del Greco. Los colores plenos, la manera de contraponerlos y el importante papel que desempeñan el morado y el amarillo, dicen cómo se ha transformado la paleta veneciana. En la *Asunción*, ese sentido clásico desaparece, y ello resulta más patente comparándola con la del Tiziano: la Virgen es una figura gigantesca que asciende por su falta de peso, mientras que los Apóstoles, que llenan todo el espacio, dialogan sobre el proscenio. Sus ropajes ya no son medios de subrayar las formas del cuerpo, sino fundamentalmente valores cromáticos. En la actualidad, los únicos lienzos primitivos que se conservan en el retablo son los *Santos Juanes*, el *San Bernardino*, el *San Benito* y la *Santa Faz*. En el *Nacimiento*, vendido recientemente a un particular, y en la *Resurrección*, de los retablos laterales del mismo templo, el Greco se muestra muy interesado por los efectos de luz.

A esta primera época pertenece también el llamado erróneamente *Sueño de Felipe II*, de El Escorial, que en realidad conmemora la batalla de Lepanto, como lo indica la presencia de Felipe II, el Pontífice y el Dux de Venecia.

La transformación española del Greco se intensifica en el *Expolio* (lámina 315), de la catedral de Toledo. El escenario casi desaparece to-

talmente, y salvo la espléndida túnica carmín de Jesús y el acero de la armadura del capitán, todo se reduce a una maravillosa galería de cabezas rebosantes de expresión, en que al odio del coro se opone el amor y la bondad infinitos del Salvador. Dos años más tarde pinta el Greco el *Martirio de San Mauricio* (1579) (lám. 313), de El Escorial. La legión tebana, convertida al cristianismo, al negarse a rendir culto a los dioses paganos, va a ser diezmada; los legionarios tienen las armas en la mano, pero como cristianos, prefieren morir a tener que matar. El Greco, en lugar de elegir, como Navarrete en el martirio de Santiago, el momento de la decapitación, centra su interés en las palabras del santo a sus compañeros diciéndoles que entreguen su vida con mansedumbre. Los colores son claros, fríos y luminosos.

En 1586 le encarga el párroco de Santo Tomé, de Toledo, la que será su obra más famosa: el *Entierro del señor de Orgaz* (láms. 314, 315), don Gonzalo Ruiz, el piadoso caballero del siglo XIV que por haber favorecido a los agustinos de San Esteban, merece tanto de San Agustín como del santo diácono que acudan personalmente el día de su muerte a depositarlo en la tumba. El Greco renuncia de nuevo aquí a los amplios escenarios venecianos y, desentendiéndose del fondo, desarrolla la historia en primer plano; imagina una larga fila de personajes que no dejan ante sí más que el espacio indispensable. Vestidos todos ellos de negro, forman una superficie muerta coronada por un friso luminoso de rostros puntiagudos enmarcados por blancas lechuguillas, que comentan en voz baja el portento y dirigen la mirada al cielo. Sobre ese fondo negro hace concentrar nuestra mirada en las ricas vestiduras de los dos santos y en la armadura por ellas encuadrada, vestidura cuya riqueza cromática realzan aún más, de una parte, los pobres hábitos del franciscano y del agustino, y de otra, el blanco roquete del cuadjutor. En la parte alta del lienzo, en el fondo de gloria, el Todopoderoso, con la Virgen y el Bautista, reciben el alma del señor de Orgaz, que en forma de niño es llevada por un ángel, todo ello según hemos visto en el arte medieval. Los que asisten al entierro consta que son retratos de personas conocidas del Toledo de fin de siglo, aunque sólo se ha podido identificar a don Antonio Covarrubias y al párroco que lee los oficios, que será Andrés Núñez, el que encarga el cuadro al Greco. Autorretrato se supone el que se encuentra sobre San Esteban, y es muy probable que sea retrato de su hijo Jorge Manuel el niño del primer término.

En las proximidades de 1600 crea el Greco varias obras —como la *Resurrección* (lám. 318), el *Calvario* y el *Bautismo,* del Museo del Prado— en las que las características de su estilo se acusan cada vez

más. El ascender del cuerpo ingrávido del Salvador de la *Resurrección,* por simple virtud de su espíritu, sin esfuerzo muscular alguno, es el mejor testimonio de la radical metamorfosis que su misticismo ha hecho sufrir a los gigantes del *Juicio Final,* de la Sixtina.

A esta misma época corresponde la serie del Hospital de Illescas (1603), de la que forman parte el *San Ildefonso* escribiendo y la *Virgen de la Caridad,* motivo de curioso pleito. Obra típica de su última etapa estilística es la *Asunción,* del Museo de San Vicente, de Toledo (1607), en la que el alargamiento de los cuerpos llega a extremos no superados por él.

El Greco repite casi todas sus composiciones religiosas, y sabemos que conserva en su taller cuadros pequeños que le sirven de modelo en esa labor. Entre los temas más repetidos en su taller figuran, por ejemplo, el *Apostolado* —los mejores son el de la catedral y el del Museo del Greco—, *San Francisco,* del que hace varios modelos, que lo convierten en el mejor intérprete del San Francisco místico; la *Magdalena, San Pedro penitente,* la *Expulsión de los mercaderes,* la *Oración del huerto,* etc.

El Greco es, por último, pintor de retratos de primer orden. De su época italiana es ejemplo típico el de *Julio Clovio,* del Museo de Nápoles, todavía muy tizianesco. Ya de época española, pero bastante antiguo, debe recordarse el del *Caballero de la mano en el pecho* (lámina 317), del Museo del Prado. Característicos de los últimos tiempos son el del *licenciado Cevallos,* del mismo museo, y el del supuesto *Jorge Manuel,* del Museo de Sevilla.

PINTORES CASTELLANOS Y ANDALUCES DE FINES DE SIGLO.—Los pintores castellanos del último cuarto de siglo son de escasa categoría. La personalidad más interesante es Blas de Prado, que, por encargo de Felipe II, marcha a Marruecos para hacer retratos en aquella corte y regresa rico, vistiendo a la africana y comiendo en el suelo, a usanza mora. Su pintura de la Virgen, con el retrato de Alonso de Villegas, autor del *Flos Sanctorum* (1569), le eleva sobre los pintores anteriores, por su sentido colorista. Gregorio Martínez, que es el principal pintor de Valladolid de fines del siglo —*Anunciación,* en aquel museo—, sigue, en cambio, la tradición romana.

La pintura andaluza coetánea cuenta con dos figuras en las que sus méritos literarios son tal vez superiores a los pictóricos.

Pablo de Céspedes († 1608) marcha muy joven desde Córdoba, su patria, a la Universidad de Alcalá, donde adquiere amplia cultura humanística. Pocos años después se encuentra en Roma, gestionando

asuntos del desgraciado arzobispo Carranza, y allí permanece mucho tiempo cultivando la amistad de anticuarios y artistas, hasta que regresa a su patria a ocupar una prebenda en su catedral (1577). De su época italiana se conservan las pinturas murales de la Trinidad del Monte, de Roma, y aunque es mucho lo que se le atribuye en Córdoba, es muy poco lo que realmente le pertenece. Su obra más valiosa es la *Cena* (1595), de la catedral, típica creación manierista de estudiadas actitudes grandilocuentes. En la Sala Capitular de la catedral de Sevilla pinta una serie de *Virtudes*, en cuyas forzadas actitudes se pone bien de manifiesto el estilo de fin de siglo. Artista de gran cultura y erudición, y poeta de muchos quilates, es además uno de nuestros mejores tratadistas, si bien su obra literaria se conserva muy fragmentada. Su *Poema de la Pintura* cuenta entre los mejores de nuestra poesía didáctica.

En Sevilla la figura más conocida es Francisco Pacheco, pero no menos representativos del manierismo del último tercio del siglo son Vasco Pereira y Alonso Vázquez. Exponentes ambos, tal vez los más característicos, de ese estilo en el que la fogosidad y la vida rafaelesca latentes en la anterior generación de Campaña y Vargas, se marchitan, y el interés del pintor se pierde en dibujar pequeños músculos y en plegar telas quebradizas. Vasco Pereira es portugués, y su obra típica es el *San Onofre*, del Museo de Dresde (1583). Alonso Vázquez es autor de varias *Historias mercedarias*, del Museo de Sevilla, donde también se guarda el *Tránsito de San Hermenegildo* (1603) (lámina 319), que es uno de los primeros grandes lienzos de la escuela sevillana con la subdivisión de cielo y tierra. Consta que lo deja sin terminar al marchar a Méjico, donde debe de terminar sus días. Es muy posible que también sea suya la *Cena* atribuida a Céspedes, del mismo museo sevillano.

PACHECO.—Francisco Pacheco († 1654) entra muy pronto en las tertulias literarias, viviendo un ambiente que será decisivo en su porvenir. Hace dos viajes a Madrid, en el primero de los cuales visita al Greco en Toledo, y en el segundo, ya con sesenta años, puede vanagloriarse de la formación de Velázquez, casado con su hija. Su vida se prolonga aún hasta mediados de siglo, cuando ya su yerno ha pintado varias de sus obras famosas, y Murillo otras no menos típicas de su estilo. Pacheco, sin embargo, continúa aferrado al suyo de fines del XVI, algo semejante al de Alonso Vázquez, seco de color y, en general, poco inspirado.

Inflamada la Sevilla de su tiempo por el fervor concepcionista, Pacheco nos ha dejado varias *Inmaculadas* (lám. 320). Las que tienen al pie el retrato de su cantor Miguel del Cid —en la catedral —y la del canónigo Vázquez de Leca, responden a un mismo tipo. En otra de 1630, de propiedad particular, Pacheco se esfuerza, en cambio, por producir la impresión de la intemporalidad más absoluta. Artista preocupado por problemas de iconografía, pinta un *Cristo* con cuatro clavos (1614), de propiedad particular, ilustre precedente por su serenidad del de Velázquez. Además de varias historias mercedarias del Museo de Sevilla, deben recordarse sus pinturas mitológicas del techo de la casa de Pilato (1603), dedicado a la *Apoteosis de Hércules en el Olimpo.*

La parte hoy más útil de la obra de Pacheco es la literaria. En *Arte de la Pintura* son particularmente importantes, además de las noticias de obras y de artistas, los capítulos dedicados a la técnica pictórica, a la policromía escultórica, que él mismo practica en esculturas de Martínez Montañés, y a la manera de representar los temas religiosos. Muy valioso es también el *Libro de retratos de ilustres y memorables varones,* donde colecciona los que va haciendo durante cincuenta años de su vida, entre los que asisten y desfilan por su tertulia. Ilustrados por un largo elogio del retratado, no precisa encarecer el valor iconográfico e histórico de esta obra. Por desgracia, sólo se conserva aproximadamente una tercera parte de los que hizo, en su casi totalidad en el Museo Lázaro, de Madrid.

ARAGÓN Y LEVANTE. AMÉRICA.—En la antigua corona de Aragón la figura de mayor relieve es el flamenco Rolán de Mois, a quien trae el duque de Villahermosa al regresar de los Países Bajos con Felipe II. Con esa vida y sentido cromático que suele distinguir a sus coterráneos, aunque mucho menos que nuestro Navarrete, se encuentra influido por la escuela veneciana. Sus obras principales son los grandes retablos de los monasterios de Tafalla (1571) y Fitero (1590). El enorme lienzo central de la *Asunción,* de Tafalla, está compuesto con indiscutible grandiosidad, y sus ángeles, pletóricos de vida y alegría, hablan más de Venecia que de Roma. La *Adoración de los Reyes,* del primer retablo, la repite, con ligeras variantes, en el de Fitero y en otros dos ejemplares del Museo de Zaragoza.

Rolán de Mois goza también en Zaragoza de gran fama de retratista, y de su mano se consideran algunos retratos de los antepasados del duque de Villahermosa, en la colección de sus descendientes en Madrid.

En esta misma época pintan, en Aragón y Navarra, el italiano Pedro Morone —pinturas murales de la capilla de Zaporta, de La Seo— y Pedro Pertus († 1583) —historias de *Santa Lucía* (1576), en el Museo de Zaragoza—.

En Valencia trabajan los Sariñena, de los cuales el más importante es Juan († 1634), autor del retablo de la Diputación (1607) y de dos grandes retratos corporativos —de la *Generalidad* (1597) y de los *Jurados*— de la sala de honor de aquel edificio. Los restantes retratos corporativos de la misma sala son obra también de los principales pintores de ese momento: Vicente Requena, el saboyano Francisco Pozzo, Vicente Maestre, Luis Mota y Sebastián Zaidia. Mientras estos grandes lienzos hacen pensar más en Venecia que en Roma, el conquense Bartolomé Matarana, en sus pinturas murales del Colegio del Patriarca (1597), produce la impresión contraria.

En Cataluña trabaja el romano Isaac Hermes Vermey, que pinta retablos para la iglesia del palacio, de Barcelona (1582), y para Santo Domingo, de Valencia.

La pintura hispanoamericana comienza con el Renacimiento, pues aunque no faltan en Méjico algunas obras aún influidas por el gótico, constituyen minoría de escasa importancia. El Renacimiento ofrece en Méjico dos grandes capítulos: el de la pintura mural y el de la pintura de caballete.

Reducida la decoración del interior de los conventos a la pintura mural, adquiere ésta en la Nueva España desarrollo sin paralelo en la la Península. Buenos ejemplos de este tipo de decoración conservan los conventos de Huejotzingo y de Actopan, siendo particularmente notable en el primero la Sala de Profundis, con la candorosa escena de los *Doce* franciscanos que comienzan la evangelización del país, y en el segundo, la escalera.

Entre los pintores de retablos figuran el flamenco Pereyns, el vasco Echave y el anónimo Maestro de Santa Cecilia. Simón Pereyns, cuyo nombre no tarda en castellanizarse en Perines, llega a Méjico en 1566; aunque, protegido por el virrey, no tarda en abrirse camino, la envidia de sus compañeros y su falta de prudencia le obligan a comparecer ante el Santo Oficio, e incluso a sufrir tormento. En el retablo mayor de Huejotzingo (1585) (lám. 321), su obra maestra, se inspira a veces con bastante fidelidad en su paisano Martín de Vos. Artista más importante probablemente que Peryns, es el desconocido autor del hermoso cuadro de *Santa Cecilia* (lám. 322), del Museo de Méjico, una de las más bellas creaciones de toda la pintura española de este momento. A él se debe también la *Sagrada Familia*, del mismo museo. Baltasar Echave Orio

llega en 1573 a Méjico, donde muere hacia 1620, y es cabeza de una familia de pintores. Hombre erudito, autor de unos *Discursos sobre la antigüedad de la lengua cántabra,* es un renacentista tardío, formado probablemente en Toledo, que no hubiera desentonado en El Escorial, y que por su estilo, aunque sus obras fechadas son posteriores a 1600, corresponde plenamente a la centuria anterior. Dentro de su amaneramiento, de estirpe florentina y romana, se distingue de sus compañeros mejicanos por su sentido colorista, que a veces delata clara influencia veneciana. En el Museo de Méjico tiene varias pinturas, entre ellas, el *Martirio de San Aproniano* (lám. 323) y la *Presentación en el templo.* A él se debe también el retablo de Xochimilco.

En América del Sur, aunque no faltan pintores españoles, como el sevillano Alonso de Narváez, autor de la venerada *Virgen de Chiquinquirá* (1555), en Colombia, los nombres más conocidos son los de los italianos Mateo Pérez Alesio, a quien ya nos hemos referido, y que pinta el *San Cristóbal* de la catedral de Lima, destruido por el terremoto de 1746, y Angelino Medoro, que trabaja en Bogotá y Lima. En el convento de San Francisco, de esta última población, consérvase un *San Buenaventura* suyo.

PINTURA PORTUGUESA DE LOS SIGLOS XV Y XVI.—La pintura renacentista italiana tiene en Portugal menos eco que en Castilla. Es cierto que produce un Alvaro Pires de Evora, que se traslada a Italia y deja allí, en la primera mitad del siglo XV, pinturas de estilo tan italiano como la *Virgen* del Museo de Pisa, pero no se conserva en Portugal un grupo de obras de estilo trecentista equiparable al citado en la catedral de Toledo.

En cambio, después de mediar el siglo XV encontramos un artista de indiscutible primer orden, incorporado de una manera decidida a la nueva tendencia flamenca. Su nombre es Nuño Gonçalves, y consta que en 1463 es pintor del rey. A juzgar por su estilo, parece razonable suponerlo formado en Flandes. Al par que la técnica y los convencionalismos de la escuela, debe de aprender allí lo que es mucho más importante: que el nuevo rumbo de la pintura septentrional es un naturalismo decidido, y el valor del arte del retrato. Artista de poderosa personalidad, dota su naturalismo de un tono grave típicamente hispano, que contribuye en no pequeña medida al aire heroico que distingue a su obra maestra. Y el hecho es tanto más sorprendente porque es un galería de retratos modelos de la clase social a que cada personaje pertenece o, lo que es lo mismo, el retrato del pueblo portugués en los días de su gran empresa de la conquista del mar.

Ese es, en efecto, el verdadero tema del políptico: el pueblo portugués en el momento de sus gloriosas hazañas marítimas reunido en torno a San Vicente. Aunque al ser descubiertas hace muchos años, se supuso que esta serie de tablas (lám. 324) procedía de dos trípticos, hoy se prefiere ordenarlas, de acuerdo con la convergencia de las líneas de la solería, y con la composición general, formando un gran políptico, con las dos tablas más anchas en el centro y las cuatro más estrechas a los lados. En él vemos al Santo diácono adorado por todo el pueblo portugués, desde el pescador, que envuelto en su red aparece en uno de los extremos, hasta la familia real, que en primer término rodea al Santo. A la derecha le adoran el rey Alfonso V el Africano, el futuro Juan II, niño todavía, y el gran don Enrique el Navegante, tío del monarca y alma de los estudios y empresas marítimas, que tanta gloria y beneficios materiales reportan al país; a la izquierda, la reina (lám. 324, 325).

A Nuño Gonçalves se atribuyen además los cartones de los hermosos tapices flamencos de la *Conquista de Arcila*, conservados en el pueblo de Pastrana (Guadalajara).

La pintura portuguesa no vuelve a producir ningún otro artista del genio de Nuño Gonçalves; pero, en cambio, en el siglo XVI el número de sus cultivadores se multiplica hasta formar una verdadera escuela. Las riquezas de Oriente, que inundan el puerto de Lisboa, no sólo permiten dar trabajo abundante a un crecido número de pintores hijos de la tierra, sino que mantienen una colonia de flamencos establecidos en la gran ciudad, y todavía es necesario importar de Flandes numerosas obras para satisfacer la necesidad de nuevos retablos. Como es natural, no obstante el estilo renacentista de la escuela así formada, la influencia en ella predominante es la flamenca; en ocasiones tan intensa que no siempre es fácil precisar si se trata de obra importada o hecha en el país, máxime cuando, como queda dicho, son varios los pintores flamencos avecindados en Portugal.

Entre la pléyade de pintores de la primera mitad del siglo XVI destacan: Vasco Fernández, autor del *San Pedro*, del Museo de Viseo (lámina 327), y de la *Venida del Espíritu Santo*, de Santa Cruz de Coimbra (1535); Frey Carlos, de sangre flamenca, aunque nacido en Lisboa, que pinta el retablo del convento de Espinheiro, donde profesa en 1519, una de cuyas obras más bellas es la *Virgen de la leche* (lámina 328), del Museo de Lisboa, y Cristóbal de Figueiredo, que en la historia de *Heraclio* con la cruz (1522) sabe reflejar todo el lujo en la indumentaria de la época.

Por desgracia, ignoramos el nombre del Maestro llamado de *Santa Auta,* por la encantadora serie de escenas de la vida de esta santa del convento de Madre de Dios (1520), de Lisboa. Pintada en ocasión del donativo de las reliquias de la compañera de Santa Ursula hecho por el emperador Maximiliano, se narra en ella, con encanto e ingenuidad admirables, la conocida historia del viaje, esmaltada de pintorescos pormenores, terminándose con la procesión del traslado de las reliquias al monasterio (lám. 326). Gregorio Lopes, por último, hace gala de su sentido poético en la *Virgen con el Niño* rodeada de ángeles, del Museo de Lisboa, donde nos ofrece en el lenguaje renacentista una versión rebosante de vida y fervor del jardín místico de los viejos maestros góticos.

Después de tan deslumbrante florecimiento, la vena pictórica portuguesa disminuye durante la segunda mitad del siglo hasta casi agotarse.

CAPITULO X

PINTURA ALEMANA Y FRANCESA

PINTURA ALEMANA ANTERIOR A DURERO.—Como se ha dicho, uno de los países donde el estilo internacional arraiga más profudamente y produce obras más bellas es en el noroeste de Alemania. Colonia, que conservará su fecundidad hasta fines de siglo, produce alguna de las obras más representativas, entre las que descuella la *Verónica,* con ángeles diminutos, de la Pinacoteca de Munich. La gran figura de la escuela es Esteban Lochner, que trabaja en el segundo cuarto del siglo y se siente ya influido por el estilo flamenco. Su obra maestra es la *Adoración de los Reyes,* de la Catedral; pero la más representativa de este momento es la *Virgen del Rosal* (lám. 329), del Museo de aquella población. Plenamente dentro del estilo internacional se encuentra, en Hamburgo, el Maestro Francke, cuyo *Nacimiento* es de las interpretaciones más poéticas del tema. Aunque de autor desconocido, es típica creación de esta fase estilística el *Jardín del Paraíso,* del Museo de Francfort.

Después de este florecimiento de la pintura alemana de principios del siglo XV, la actividad pictórica no decae. Antes al contrario, adquiere amplitud geográfica mucho mayor. A la vieja escuela de Colonia se agregan ahora otras varias en el Alto Rhin y en Baviera, todas ellas dominadas desde mediados del siglo XV por la influencia flamenca.

Colonia, debido a su proximidad a los Países Bajos, se distingue por la mayor intensidad de esa influencia. En el Maestro de la *Vida de María,* por ejemplo, se advierte claramente que el modelo inspirador es Dirck Bouts, si bien la claridad del color y la expresión más dulce responden a la sensibilidad ancestral de la región. En el Alto Rhin, en Basilea, trabaja ya antes de mediar el siglo Conrado Witz en un estilo de tipo francamente eyckiano, de intenso valor plástico y modelos muy

personales (lám. 330). Sus obras más importantes y numerosas se conservan en el Museo de aquella población, y ya hemos visto cómo su estilo influye en nuestro Gallego. Una etapa más avanzada de la influencia flamenca representa en Nuremberg Miguel Wohlgemut, que gracias a su activo taller, en que entra el joven Alberto Durero, pinta gran número de retablos, a uno de los cuales corresponden las historias de la *Pasión,* de la Pinacoteca Vieja, de Munich. De calidad artística más fina y de mayor personalidad es el tirolés Miguel Pacher, que parece recoger algo de la tradición de Witz; pero, sobre todo, próximo a Italia, aprende de Mantegna el interés por el escorzo y por el volumen, y se hace eco de los efectos de perspectiva de cuatrocentismo italiano. Sus historias de *San Wolfgango,* en Salzburgo, ponen bien de manifiesto todos estos valores.

Capítulo valioso del primitivismo alemán es el de sus grabadores, que ya en esta época revelan excepcionales aptitudes para este género pictórico. Bien en madera —xilografía— o en cobre —calcografía—, producen ya obras de primer orden. El Maestro E. S., en la *Virgen de los Ermitaños,* descubre las grandes posibilidades del grabado en cobre; pero el gran maestro del grabado alemán anterior a Durero es Martín Schongauer († 1491), dibujante admirable, de fecundísima fantasía y de profundo sentido dramático. Sus estampas de la *Vida de Jesús* tienen tal aceptación, aun fuera de Alemania, que sugieren composiciones al propio Rafael, y popularizan su nombre, que en Italia se convierte en «Il bel Martino», y en Francia en el «Beau Martin». En España se copian con extraordinaria frecuencia. Tanto Schongauer como el maestro E. S. trabajan en el sur de Alemania.

EL SIGLO XVI: DURERO.—La intensa actividad pictórica gótica, influida ya por el Renacimiento, culmina en las grandes figuras de la primera mitad del siglo XVI, para, prácticamente, desaparecer después y no producir pintores de interés general hasta tiempos muy recientes. Salvo, tal vez, en Holbein, el Renacimiento penetra poco en los pintores alemanes, y aun tratando temas mitológicos, continúan teniendo un sentido de la forma y una expresión típicamente germánicos.

Alberto Durero († 1528) nace en el corazón de Alemania, en Nuremberg, la ciudad germánica por excelencia, rodeada de murallas, con calles empinadas y casas de agudos piñones, que, a pesar de sus edificaciones renacentistas, continúa siendo gótica. Hijo de un orfebre, estudia con Wolhgemut, e impulsado por el deseo de saber, emprende largos viajes. Siendo ya pintor famoso, visita los Países Bajos, donde trata a Patinir y Van Orley; pero, sobre todo, recorre dos veces el norte

de Italia, deteniéndose principalmente en Venecia. Giovanni Bellini, según el mismo nos dice, es quien le produce mayor admiración.

En Durero, el afán de saber renacentista se une al temperamento germánico, igualmente ansioso de nuevos conocimientos y de superarse. Cuando tiene noticia de algún animal desconocido llegado de Indias, acude presuroso a dibujarlo, y con el mismo interés de naturalista copia las flores y plantas de su país. Tal vez los dibujos de Leonardo delatan mirada y estilo tan penetrantes como los suyos. Y ese mismo deseo de saber es el que le lleva a convertirse en uno de los teóricos del Renacimiento. La superioridad del arte clásico es, según él, debida a la teoría, y lamenta que no se conserven los tratados de los grandes artistas de la antigüedad. Como estima que el artista no debe dejarse dominar por los impulsos de la imaginación, y cree que la manera de evitar la arbitrariedad es conocer bien las proporciones, escribe un *Tratado de las proporciones* y unas *Instrucciones sobre la manera de medir,* que no son sino partes de una obra mayor dedicada a la formación del artista. Allí expone las diversas proporciones que, en su opinión, debe de tener el cuerpo humano masculino y femenino en las diversas edades, proporciones que son citadas como artículo de fe por no pocos tratadistas posteriores. Sus hermosos desnudos de *Adán* y *Eva* (láms. 336, 337), del Prado, son buen testimonio de estas preocupaciones. Con igual interés estudia las medidas del caballo, a que dedica uno de sus grabados. Pero pese a esas preocupaciones y a sus lucubraciones teóricas para lograr las formas clásicas, precisa reco-
en las diversas edades, proporciones que son citadas como artículo de
su temperamento excesivamente analítico, intensamente expresivo y falto de gracia y ligereza.

Durero ha sido uno de los más grandes dibujantes que han existido. Pocos han manejado el lápiz con su firmeza y con su seguridad desde su primera juventud, como lo prueba su extraordinario autorretrato hecho a los trece años. Formado con un orfebre, debe de entrar pronto en contacto con el arte del grabado, para el que la seguridad del pulso es uno de los requisitos indispensables. En ese arte logra perfección no alcanzada por ningún grabador anterior a él, y será necesario esperar a los días de Rembrandt para que nazca otro de su categoría.

De sus pinturas juveniles, la más importante es la *Adoración de los Reyes,* de los Uffizi (1504), en la que se manifiesta el artista enamorado del dibujo, y formado en un ambiente gótico (lám. 333). A raíz de su viaje a Venecia, en 1506, durante el que pinta algunos de sus mejores cuadros religiosos, su estilo se hace más jugoso y su colorido se enriquece notablemente. En la *Fiesta del Rosario,* que pinta para el «Fon-

daco dei tedeschi» de la ciudad de las lagunas, hoy en el Museo de Praga, es fácil advertir cómo quiere mostrar a los venecianos que no es sólo el grabador detallista y de dibujo seguro. Las formas se hacen más blandas, y hasta en algunos personajes es patente la influencia de Giovanni Bellini, por quien tanta admiración siente. Composiciones de numerosas figuras son también la *Coronación* y la *Trinidad.*

Pero las más monumentales de todas sus figuras son las dos tablas de los *Cuatro Santos* (1526) (láms. 331, 332), poco anteriores a su muerte. Convertido recientemente al luteranismo, coloca en primer plano a San Pablo y a San Juan, los santos preferidos por el reformador, y nos los presenta de perfil, mientras sus dos compañeros aparecen de frente; es decir, inspirándose directamente en las tablas laterales de la Virgen, de Bellini, inspiradas a su vez en Mantegna. Pero si la monumentalidad se remonta, en su origen, al maestro de Padua, el dramatismo de la expresión de los rostros es germánico. El hondo estudio expresivo de las cabezas explica que estas cuatro figuras se hayan denominado «los cuatro temperamentos»: el sanguíneo, el colérico, el flemático y el melancólico. Realmente, en ninguna obra alcanza en tal grado la fusión del sentido italiano de la grandiosidad de la forma con la intensidad expresiva germánica.

Durero es también gran pintor de retratos. Él mismo se retrató en repetidas ocasiones; a los trece años, en dibujo con punta de plomo, hoy en Viena; en 1493, en pergamino, en el Louvre, de tres cuartos, y sobre fondo negro, con unas hojas de cardo en la mano; cinco años más tarde, en el Museo del Prado (lám. 334), con larga melena y ventana al fondo, y en 1506 —Museo de Munich—, de frente, con cabellera aún más abundante, mirar clavado en el espectador, y mano nerviosa, sobre el pecho, en primer término. El retrato dureriano, con el viaje a los Países Bajos y el avanzar de los años, adquiere más suave modelado y, en cierto grado, una expresión más dulce. El retrato de *Van Orley* (1521), del Museo de Dresde, y el de *Desconocido* del Museo del Prado, son buena prueba de ello.

Mucho más que la pintura de caballete difunden la fama de Durero fuera de Alemania sus grabados, en los que hace gala no sólo de sus dotes de dibujante, sino de su gran imaginación y fuerza expresiva. En los primeros años del siglo (1418-1506) graba en madera las tres grandes series: el *Apocalipsis* (lám. 335), la *Gran Pasión* y la *Vida de la Virgen,* a las que siguen otras en cobre, que descubren la influencia del viaje a Italia, no sólo en los modelos, sino en la mayor claridad de la composición. Mientras en el *Apocalipsis* patentiza la profundidad del genio dramático de su raza, en las historias del *Nuevo Testamento* deja

uno de los repertorios iconográficos más consultados por los artistas de los siglos posteriores. Además de estas series, graba estampas sueltas, algunas tan famosas como el *Caballero y la muerte* (1513), la *Melancolía* o el *San Jerónimo* (1514). Suele firmar con un monograma formado por una D encajada en una A, ambas capitales.

CRANACH Y GRÜNEWALD.—El pintor Lucas Cranach († 1533), de la misma generación de Durero, es, como él, de Franconia, pero trabaja principalmente en la Corte del elector de Sajonia. Amigo de Lutero, a quien retrata, es el pintor de la Reforma. Cranach no es artista de la categoría de Durero. No obstante, su interés por los temas mitológicos (lámina 338) y por el desnudo, su concepto de la belleza es menos clásico que el de aquél. Sus *Venus* (lám. 339) están casi tan lejanas del ideal clásico como las Evas de Van der Weyden, y otro tanto sucede a su *Paris*, barbado y tocado al gusto de la época; pero, con todo, sus pinturas de este género constituyen una de las manifestaciones más curiosas del renacimiento pictórico alemán. De escasa fantasía, su ideal humano lo repite con tanta insistencia que hace su obra no poco monótona; mas a pesar de ella, sus composiciones religiosas tienen gran aceptación, a juzgar por las muchas que se conservan de su estilo. Cranach pinta también retratos, entre los que pueden recordarse los de *Lutero* y del *Elector de Sajonia*. El Museo del Prado posee dos *Paisajes* de Cranach con escenas de cacería y los retratos de *Carlos V* y del *Elector de Sajonia*. Suele acompañar su firma con un dragoncillo.

De mayor valía que Cranach es Matías Grünewald († 1530), algo más joven que él, que muere al cumplir cuarenta y cinco años. Es el pintor en quien la expresión trágica alcanza su máxima intensidad. Pocos han forzado las proporciones de la figura humana y violentado los gestos como él en el *Calvario* (láms. 340, 341), del Museo de Colmar. En el deseo de intensificar la sensación de muerte, clava en unos maderos mal encuadrados un cuerpo gigantesco, cosido de espinas y salpicado de sangre, cuyos pies y manos se retuercen como las raíces de un olivo milenario. Su realismo, unido a la exaltación dramática del grupo de la *Virgen y San Juan*, y a la despreocupación más absoluta por la belleza clásica, más hace pensar en el barroquismo expresivo del gótico de última hora que en una obra renacentista. La deslumbrante historia de la *Resurrección* descubre además en Grünewald a un colorista de primera calidad, amigo de los efectos de luz. Sandrart, el Vasari tudesco, le llama «el Correggio alemán».

Formando contraste con la nota trágica de Grünewald, trabaja en el sur de Alemania un grupo de pintores que se dedica a cantar la belleza del frondoso paisaje alpino. La figura más destacada de esta escuela,



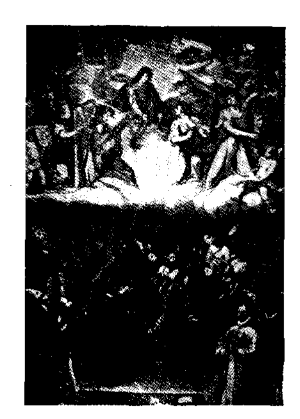
315.—GRECO: Expolio. *(Más.)*





316-317.—GRECO: Entierro del Señor de Orgaz. Caballero de la mano en el pecho.







318-320.—GRECO: Resurrección.—VÁZQUEZ: Tránsito de S. Hermenegildo.—PACHECO: Concepción.





321-323.—PEREYNS: Nacimiento.—MAESTRO DE SANTA CECILIA: Santa Cecilia.—ECHAVE: Martirio de S. Aproniano.



324.—NUNO GONÇALVES: Políptico de S. Vicente.





325-327.—N. GONCÁLVES: Políptico.—MAESTRO DE SANTA AUTA: Embarco de Santa Auta.—VASCO: S. Pedro.

llamada del Danubio, es Alberto Altdorfer († 1538), autor de la *Batalla de Alejandro,* de la Pinacoteca Vieja de Munich.

HANS HOLBEIN.—Holbein († 1543) es bávaro como Durero, pero de una generación más joven que él. Es hijo de Augsburgo, el balcón del mundo germánico sobre Italia. Si Durero es el vivo reflejo del fuerte temperamento de Franconia, Holbein parece encarnar la blanda sensibilidad suaba. Marcha muy joven a Basilea, la población donde convergen Alemania, Francia y los Países Bajos, famosa por sus impresores y por su Universidad. Allí trata a Erasmo, y provisto de cartas de éste para Tomás Moro, marcha a los pocos años, antes de cumplir los treinta, a Londres, consiguiendo, al fin, retratar al monarca y convertirse en el pintor de la aristocracia inglesa.

Sin la inquietud espiritual de Durero y Grünewald, es el temperamento más clásico de que ha producido la pintura alemana de esta época. Es, en realidad, el más internacional y el que asimila más intensamente el Renacimiento, aunque lo mismo que Durero, sólo visita el norte de Italia. La huella dejada en él por Leonardo es, sin embargo, fecunda. Su principal obra de carácter religioso, la *Virgen del burgomaestre Meyer* (1526) (lám. 342), sin duda la Virgen más renacentista de toda la pintura alemana, descubre su admiración por Rafael. En *El Cristo muerto,* del Museo de Basilea, no obstante lo que el tema se presta a ello, se limita a expresar con fuerza, pero sin estridencia, la idea de la muerte.

Holbein es, sobre todo, pintor de retratos. Su vista para penetrar en el modelo es tan inquisitiva como la de Durero, pero sabe subordinar el detalle al conjunto, y, aunque con precisión admirable, dibuja con blandura tal que presta vida nada corriente al retrato. Sus dibujos preparatorios, hechos con minuciosidad de obra definitiva, son retratos de delicadeza extraordinaria.

El conocido retrato de *Erasmo* (1523) pintado para Tomás Moro es obra juvenil, en la que descubre su compenetración con el retratado, para quien ilustra el «Elogio de la locura». Debido en buena parte a la influencia de los retratistas flamencos, y particularmente de Metsys, su concepto del retrato se enriquece, y de ello es buena prueba el de *Su mujer y sus hijos* (1528), que permite imaginar lo que sería el de *Tomás Moro y su familia,* sólo conocido por un dibujo. En ellos sienta las bases de lo que será el retrato del grupo al norte de los Alpes. A su primera etapa inglesa corresponde el espléndido de *Jorge Gize* (1532) (lám. 344), alemán establecido en Londres, que aparece en su gabinete de trabajo con un sinnúmero de pormenores en el fondo, pero donde la finura del

modelado del rostro contribuye a subrayar la distinción con que Holbein procura presentarnos a sus modelos. Esta nota de distinción, que caracteriza a sus personajes, será semilla que, como veremos, echará hondas raíces en la escuela inglesa. En el retrato de *Enrique VIII,* que pinta cuatro años después y que le franquea la entrada en la Corte, se ve cómo ese deseo de elegancia lucha con modelo poco apropiado para satisfacerlo. Siguen a éste los de las reinas *Juana Seymour* y *Ana de Cleves,* el de *Juana de Cleves* y el del *Príncipe de Gales,* niño, género infantil de tan brillante porvenir en la pintura inglesa. En el de los *Dos embajadores* (lám. 343), de la Galería Nacional de Londres, crea el tipo de retrato doble, también de fecundas consecuencias en Inglaterra.

FRANCIA.—La pintura francesa del siglo XVI, aunque en realidad sólo es de interés nacional, descubre ya algunos de los rasgos que la distinguirán en las dos centurias siguientes. Las fuentes de inspiración principales son la italiana y la flamenca.

La presencia de Leonardo de Vinci y de Andrea del Sarto, en Francia, es de escasa influencia. La difusión del nuevo estilo italiano se debe a la escuela de Fontainebleau, formadas por artistas italianos allí establecidos, entre los que sobresalen los manieristas florentinos Rosso y Primaticcio y el paisajista Niccolo del'Abbate. Gracias a ellos, la mitología y el desnudo se introducen en Francia. De los franceses que se forman con los italianos debe recordarse a Juan Cousin, autor del *Juicio final,* del Louvre.

El otro capítulo de la pintura renacentista francesa está constituido por los retratistas. El gusto por retratarse se difunde con rapidez en Francia, y si la costumbre de dibujar previamente al modelo con la mayor precisión resta valor al colorido en el retrato al óleo, da lugar a que se considere retrato definitivo el simplemente dibujado. Hechos a punta de plomo y a veces tocados al pastel, suelen ser de una precisión y, al mismo tiempo, de una delicadeza y blandura de modelado dignas de Holbein. Aunque en los pintados al óleo no falte la influencia italiana, el retrato francés de este período es ante todo de inspiración flamenca. Considerados durante mucho tiempo los más de estos retratos obra de Clouet, sabemos hoy que bajo ese nombre se oculta la actividad de varios pintores, entre ellos dos Clouet (lám. 345), de origen flamenco; Corneille de Lyon, que propiamente es de La Haya, etcétera.

CAPITULO XI

ARTES INDUSTRIALES DEL RENACIMIENTO

EL MUEBLE. EL TAPIZ.—Así como en el arte del tapiz es Flandes el país que marcha a la cabeza, el mobiliario renacentista es creación italiana.

Como en el período gótico, el mueble más importante es el arcón, el *cassone,* en el que se guarda no sólo la ropa, sino todos los objetos de valor. Los labrados en ocasión de bodas son particularmente lujosos y se decoran en forma diversa. Aunque lo más frecuente es conservar la madera al descubierto, no falta, sobre todo en el siglo XV, el tipo de *cassone* recubierto de estuco con decoración ligeramente en relieve. De gran valor artístico son los que presentan en su frente historias de pintura. Ejecutadas en muchos casos por artistas de primer orden, son verdaderos cuadros, y como tales, arrancadas del arca para que se pintaron, figuran en no pocos museos.

Decoraciones de cierto carácter pictórico son las perspectivas de playas y calles en taracea, o mosaicos de madera de diversos colores. Esta es la técnica llamada en italiano *intarsia,* con la que se cubren también grandes superficies en algunas sillerías de coro. Labor igualmente de taracea es la llamada a la *certosina* —a la cartujana—, o de piezas geométricas muy menudas, con las que se forman filetes, estrellas y polígonos para decorar arcones y otros muebles. Dada la semejanza formal del *cassone* y el sarcófago pagano, y el florecimiento de la escultura en el siglo XVI, se enriquecen también su frentes con relieves (fig. 239); la base entonces suele cargar en garras de león.

Cierto parentesco con el *cassone* tiene el banco, hasta el punto de que, con frecuencia, es mueble què sirve ambos fines. El banco-arcón se denomina en italiano *cassapanca* (fig. 238). También suele hacer

oficio de arcón la alta tarima en que descansa la cama italiana del Renacimiento.

Aunque la silla de patas cruzadas en aspa es conocida desde la Edad Media, ahora se generaliza bastante la silla de tijera, plegable o fija, y respaldo y asiento de cuero o tela. La figura 239 reproduce sillones y una silla renacentista españoles, cuyos modelos continúan empleándose en el siglo XVII. En la mesa, lo más característico es que apoya en dos patas sobre un larguero, entre las cuales se introduce ya en época avanzada una serie de balaustres. Para escribir empléase, además, un mueble con tapa móvil, como nuestros bargueños, que se describen a continuación.

En España, el mueble más típico es el bargueño (fig. 240) o arquimesa. Consta de una mesa con patas sobre dos travesaños unidos por un larguero en el que descansa una arquería sobre columnillas, y de una especie de arca, cuyo frente anterior abatible, al quedar horizontal, sirve para escribir. Su interior está distribuido en numerosos cajoncillos. Debe su nombre al pueblo toledano de Bargas, que se distingue en su fabricación.

En cuanto a las telas, la principal novedad consiste en que al gran tallo asimétrico ondulado y oblicuo reemplaza una traza de óvalos apuntados perfectamente simétricos.

Del florecimiento de la tapicería en Flandes se trató en el período gótico. Baste decir que durante el Renacimiento la perfección de sus talleres es reconocida en toda Europa, como lo demuestra el hecho de que el Pontífice envíe a Bruselas, para que sean reproducidos en tapices, los cartones de Rafael de los *Hechos de los Apóstoles*. Para esa fábrica pinta cartones Van Orley. Las mejores colecciones de tapices son las del Palacio Real de Madrid y del Palacio Imperial de Viena.

CERÁMICA.—Pocas artes industriales alcanzan tan alto grado de esplendor durante el Renacimiento como la cerámica. La italiana es de barro cocido y vidriado, que en Italia adquiere, como hemos visto al tratar de la medieval hispanoárabe, el nombre de mayólica. Los colores que se emplean son azul, amarillo, rojo, violeta y verde, obtenidos, respectivamente, de los óxidos de cobalto, cromo, hierro, manganeso y de la mezcla de cobalto y cromo. El manganeso permite, además, obtener tonos que van desde el castaño al negro. En un principio estos óxidos se dan sobre la capa del vidriado de estaño antes de la cochura, vidriado con que se funde el color de los óxidos metálicos durante ésta. En el siglo XVI, para que el color resulte aún más bri-

llante, sobre este vidriado coloreado de estaño se da una segunda capa de vidriado de plomo, llamado la *coperta.*

La diferencia entre el vidriado de plomo y el de estaño consiste en que el primero es transparente, y el segundo, después de cocido, resulta blanco. Debido a ello, en un principio, los ceramistas italianos que sólo emplean el primero, para que no se transparente el color del barro, recubren éste con una capa muy fina de arcilla blanca llamada *engobio,* capa sobre la que dan el color, y que, a su vez, cubren con el vidriado transparente de plomo. Es la cerámica denominada media mayólica y que florece en el siglo XV.

La necesidad de competir con la cerámica vidriada morisca española, mucho más brillante, hace preferir la mayólica a la media mayólica. Al parecer, la ciudad que a fines del siglo XV se adelanta en su fabricación es Faenza, y la realidad es que ese nombre es en Italia sinónimo de mayólica. La mayólica italiana fabrica piezas muy variadas, pero predominan los grandes platos, y los tarros de botica o *albarelli.* Aunque en la segunda mitad del siglo XVI el ceramista italiano también se preocupa bastante de la forma del vaso, con anterioridad su principal interés se cifra en la decoración. Esta consiste en bustos, por lo general de mujer, con frecuencia con su nombre y el calificativo de Bella, historias por lo común mitológicas y grutescos.

En Italia existen varias ciudades alfareras con estilo propio, aunque, naturalmente, no falten influencias mutuas y tipos comunes. Figuran entre las principales las que siguen: la ya citada Faenza, con bustos y figuras femeninas y vidriado de fondo azul, cuyo taller más importante es la casa Pirota; Cafaggiolo, próxima a Florencia, es la fábrica de los Médicis, y gusta de grutescos y del empleo del azul intenso junto al rojo oscuro; Venecia distínguese por sus vasos gallonados influidos por los metálicos y por sus colores azulados, que, por imitar las porcelanas de Extremo Oriente, se denominan *alla pocellana;* Deruta, que durante bastante tiempo se considera la manufactura más antigua de Italia, fabrica grandes platos con bustos sobre fondo azul y bordes con imbricaciones y roleos alternados. Típica de Deruta es la técnica *alla madre perla,* de influencia morisca, consistente en el empleo de un azul tornasolado con reflejos dorados. En Gubbio son frecuentes bustos de Bellas, o escudos en el centro de la pieza, pero lo más singular es el empleo del reflejo metálico de color rubí, descubierto por su maestro Giorgio Andreloi. El apogeo de las manufacturas citadas corresponde a la primera mitad del siglo XVI; en la segunda destácase sobre todas ellas Urbino, gracias a la presencia de Nicolás Pellipario. Consagrado principalmente a los platos, prescinde en ellos de la distinción entre

fondo y borde, trazando la decoración por toda la superficie. Esa decoración suele ser de historia, por lo que se le denomina mayólica historiada, y, por lo común, copia grabados rafaelescos. En el colorido prepondera el amarillo naranja.

En España, la cerámica renacentista se fabrica principalmente en Triana, barrio de Sevilla, y en Talavera de la Reina.

En Sevilla, el introductor de la cerámica, al estilo de Italia es el artista de aquel origen Niculoso Pisano, que firma en 1504 la decoración de la portada de Santa Paula, de azulejos cubiertos de grutescos y medallones con relieves. Pero su obra de mayor empeño es el retablillo de la capilla del Alcázar, igualmente cubierto de grutescos y con un gran cuadro central de la Visitación, de estilo gótico, probablemente copiado de una estampa. Sigue la tradición de Niculoso Pisano, en la segunda mitad del siglo, Cristóbal de Augusta, que firma unos hermosos zócalos en el Alcázar (1577). La cerámica renacentista sevillana, aunque, naturalmente, cultiva también la vajilla, es, sobre todo, cerámica de azulejo. Al menos son la casi absoluta totalidad de lo conservado. Durante el siglo XVI, a más de la técnica plana de tipo italiano, emplean, con decoración renacentista, la de cuenca, y, en mucho menor grado, la de cuerda seca. La colección más hermosa es la de la casa de Pilato. Los alfareros sevillanos no trabajan sólo para la ciudad, sino que exportan al resto de España e incluso a América, y su época de florecimiento se prolonga hasta la primera mitad de la centuria siguiente. A esta época corresponden ya los hermosos zócalos de Santa Clara, y los mejores frontales conservados, de que hay buenos ejemplos en el Museo de Sevilla. Imítanse en éstos los bordados.

La cerámica de Talavera, durante el siglo XVI, es también sobre todo de azulejo. Su coloración es más pobre que la trianera. Mientras en ésta los fondos son de color melado, allí se prefiere el blanco. Entre los zócalos más importantes figuran los de la Generalidad de Valencia y los del santuario de Nuestra Señora del Prado, de Talavera.

En Francia debe recordarse al ceramista Bernardo Palissy, cuyas obras más características se distinguen por su decoración vegetal y animal de tipo naturalista y en relieve. El procedimiento seguido explica ese tono naturalista, pues consiste en vaciar fuentes con animales muertos —serpientes, salamandras, peces, frutos, hojas, etc.—, para sacar el positivo que después se vidria y policroma (fig. 242).

EL VIDRIO.—La ciudad donde el arte del vidrio alcanza mayor perfección durante el Renacimiento es Venecia. Concentrada la industria a fines del XIII en la isla de Murano, y muy protegida por las leyes,

en un principio imita las formas de la orfebrería, y el vidrio es azul, verde o rojo oscuro, siendo raros todavía el blanco lechoso, y aún más el incoloro. Decóranse con temas geométricos o vegetales esmaltados, y, a veces, con escenas figuradas, decoración enriquecida en ocasiones con panes de oro.

En el siglo XVI se prefiere el vidrio incoloro, y la industria veneciana se esfuerza por producir vasos de paredes lo más finas y transparentes posible y de las más bellas formas. Típicos de esta época son los vidrios de filigrana o recorridos por un sinnúmero de hilos de vidrio de color lechoso. Cuando éstos se cruzan se produce el hilo reticulado o *reticella*. No obstante el menor interés por el color, fabrícanse piezas muy importantes con la técnica antigua ya citada de *mille fiori*, y con la llamada de *venturina*, que consiste en introducir un compuesto de cobre en el vidrio líquido para dar así a la pieza el aspecto de estar espolvoreada con laminillas de cobre.

Fuera de Venecia, tal vez la población en que se fabrica vajilla de vidrio más fina es Barcelona. Es esmaltada en colores, procurando, por lo general, emular los modelos venecianos.

En Alemania, el vidrio es verdoso hasta mediados del siglo XVI, en que se aprende a fabricar el incoloro. Típicamente alemanes son los grandes vasos cilíndricos con el emperador y los electores, o el águila con los escudos de los Estados del Imperio, todo ello pintado en esmalte de colores.

Como es natural, en el siglo XVI siguen haciéndose vidrieras de colores, y a él pertenecen la mayor parte de las conservadas en España. En algún país, como Alemania, el entusiasmo por el vidrio incoloro lleva absurdamente a reemplazar algunas policromas antiguas por otras incoloras.

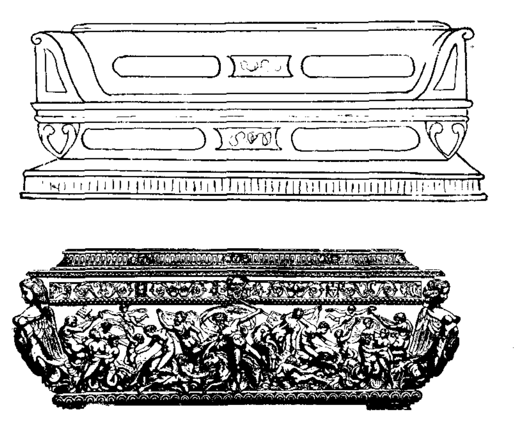
HIERROS. ORFEBRERÍA.—El arte de trabajar el hierro continúa produciendo en la España del Renacimiento obras de primer orden. En las rejas, las barras adoptan forma abalaustrada, y los relieves repujados de los cuerpos y las cresterías representan historias de gran desarrollo. El carácter decorativo del plateresco, por otra parte, permite a los rejeros conceder extraordinaria amplitud a las cresterías, que semejan verdaderos encajes metálicos. Uno de los maestros más antiguos es Juan Francés, autor de varias rejas en la catedral de Toledo, entre ellas la de la capilla mozárabe. Cristóbal de Andino, que trabaja en Burgos, es autor de la reja firmada de la capilla del Condestable (1523), de la catedral, su obra más fina; labra también la de la capilla mayor de la catedral de Palencia.

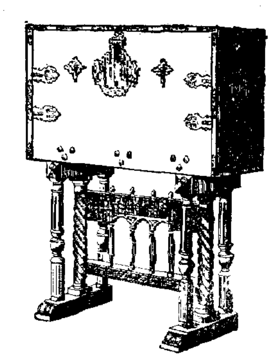
A estos mismos años corresponde la actividad en Sevilla de fray Francisco de Salamanca y fray Juan de Avila, autores de la reja del coro de aquella catedral (1518). Al primero, en unión de otros varios rejeros, se debe la aún más hermosa de la capilla mayor, rica en temas figurados y de esbeltísimas proporciones. Discípulo de fray Francisco parece que es Bartolomé de Jaén, que firma la de la Capilla Real de Granada. Rejero también de primer orden es, por último, Francisco de Villalpando, que ejecuta la de la capilla mayor de la catedral de Toledo (1548). De Villalpando son, además, las hojas de bronce de la Puerta de los Leones del mismo templo.

Aunque el descubrimiento de la pólvora disminuye la importancia de la armadura, ésta, lejos de desaparecer con el Renacimiento, adquiere más valor artístico gracias a los torneos. Se decora con relieves, no sólo geométricos o vegetales, sino incluso con historias de complicada composición. El complemento del relieve es el grabado y el damasquinado. Los dos centros productores principales radican en Milán y Baviera; y las dos colecciones más ricas son la imperial de Viena y la de la Real Armería de Madrid.

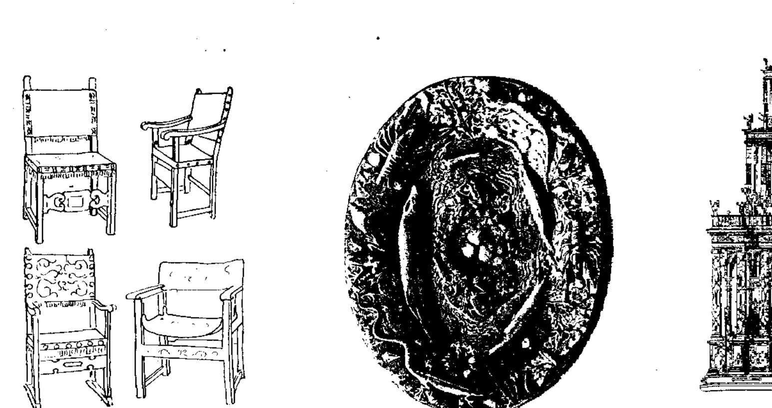
En el Renacimiento continúan cultivándose en la orfebrería las mismas técnicas que durante el período gótico. La personalidad más famosa es Benvenuto Cellini, ya estudiado como escultor. Trabaja para los pontífices, y en Francia, para Francisco I; pero, por desgracia, de las muchas obras que se le atribuyen sólo se considera segura el salero del Museo de Viena.

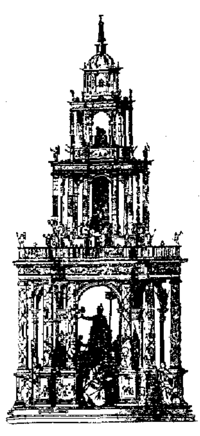
En España, la orfebrería tiene durante el siglo XVI su época de mayor florecimiento. En él adquiere su máximo desarrollo su creación más genuina, que son las custodias. Entre los plateros más afamados descuella la familia de los Arfe, el más viejo de los cuales, Enrique, alemán de nacimiento, del valle del Rhin, trabaja todavía en gótico y es autor de las hermosas custodias de Toledo (1515) y Córdoba (1518). Su hijo Antonio emplea ya las formas renacentistas en la custodia de Santiago de Compostela (1539) (lám. 346), que, sobre un basamento hexagonal con relieves, presenta cuatro cuerpos de planta de igual forma y altura decreciente, el inferior de los cuales decora sus ángulos con pequeños pórticos. A él se debe también la de Ríoseco. El tercer miembro de la familia, Juan de Arfe Villafañe, estudia las proporciones del cuerpo humano de su *Varia conmesuración* (1585). Si Antonio emplea el estilo plateresco, su hijo pertenece a una etapa más avanzada del Renacimiento, en la que la reacción bramantesca hace desaparecer las columnas abalaustradas. A él se debe la custodia de la catedral de Avila (1564), de seis cuerpos alternados, de planta hexagonal y circu-





Figs. 238-240.—Banco-arcón.—Cassone.—Bargueño. *(Burckhardt.)*





Figs. 241-243.—Sillones españoles.—Palissy: Fuente.—J. de Arfe: Custodia, Sevilla.

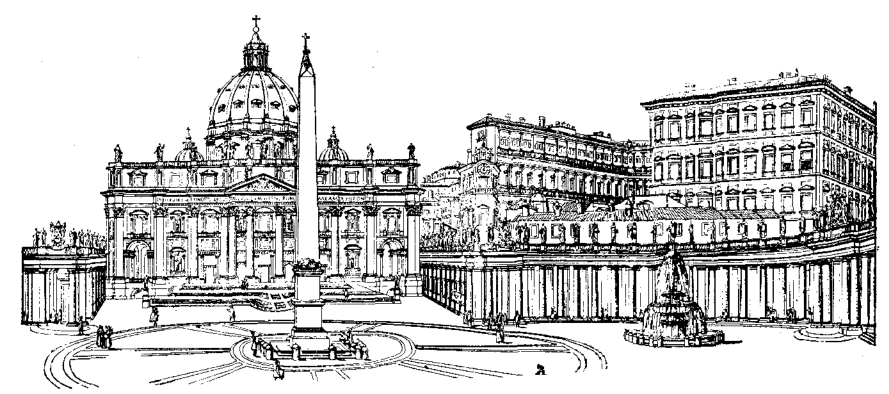


Fig. 244.—Bernini: Columnata y San Pedro, Roma. *(Reveil.)*

lar; pero su obra magna es la gran custodia de Sevilla (1587) (fig. 243), la mayor de todas. En ella, el número de los cuerpos disminuye y, sobre todo, con criterio más unitario, se abandona la forma poligonal, de tradición gótica, y tienen todos planta circular.

Aunque anónimas, existen otras custodias dignas de los Arfe, tales como las de Fuenteovejuna y la de la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana, de estilo semejante al de Antonio de Arfe. A esa misma etapa correspondía la de Jaén, de Juan Ruiz, bárbaramente fundida en 1936. Pero, además, tenemos noticia de varios plateros de nombre conocido que dejan obras de primer orden. Cuentan entre ellos, en Cuenca, los Becerriles, por uno de los cuales —Cristóbal— está firmada la custodia de la «Hispanic Society», de Nueva York (1585), de estilo, no obstante su fecha, todavía muy plateresco (lámina 347); en Madrid, Francisco Alvarez, autor de la rica custodia (1560) del Ayuntamiento de esta ciudad, y en Zaragoza, Pedro Lamaison, que lo es de la de aquella catedral.

En el Renacimiento, las piezas de orfebrería tienen ya con gran frecuencia la marca de la población donde se labran, consistente en una figura o en un letrero, o en ambas cosas a la vez. Así, en Sevilla es la Giralda; en Segovia, el Acueducto, etc.

La orfebrería alcanza también gran florecimiento en Alemania, donde se hacen copas que a veces tienen proporciones gigantescas. Así las hay desde las grandes de «bienvenida», que el recién llegado apura de un trago, hasta las de gremios, de no menos de un metro de altura. A veces adoptan forma de mujer. Tal es el caso de las «copas nupciales», en las que la estatuilla con los brazos en alto sostiene una copa pequeña, de la que bebe la desposada, mientras el marido lo hace simultáneamente en la formada por las faldas de aquélla. Entre los plateros conocidos, el más famoso es Wenceslao Jamnitzer, que trabaja en Nuremberg. De él se conserva una arqueta firmada en las Descalzas Reales de Madrid.

Esmalte. Arte lapidario.—El esmalte de Limoges vive una nueva etapa de esplendor. Ahora se fabrican vasijas de cobre cubiertas con esmalte blanco opaco, sobre el que, en un principio, se pintan historias con esmaltes de colores diversos, y después en gris y oro. Además se esmaltan láminas con historias que constituyen verdaderos cuadros de pequeño tamaño. Tanto en unas como en otras, la superficie metálica y la del esmalte son lisas, sin tabiques ni separaciones. Los principales artistas son los Penicaud y P. Reymond.

El arte de trabajar las piedras preciosas y finas adquiere en Italia durante el Renacimiento gran desarrollo. Como consecuencia del amor al arte antiguo se imitan los camafeos clásicos, que se labran en ónice, cornalina, lapislázuli, etc. El arte lapidario dedica particular interés al cristal de roca, en el que se tallan vasos, a veces en forma de naves y de animales. El centro de esta industria es Milán, donde trabajan Leone Leoni y Jacopo da Trezzo, nuestro Jacometrezo, que, trasladado después a Madrid, hace retratos en camafeo de varios miembros de la familia real. En el trabajo del cristal de roca se distinguen V. Belli († 1546), A. Fontana († 1587) y los hermanos Sarachi, aunque la identificación de sus obras ofrece grandes problemas. Una de las mejores colecciones de vajilla de cristal de roca de esta escuela es la del Tesoro del Delfín, del Museo del Prado.

CAPITULO XII

ARQUITECTURA BARROCA

EL ESTILO BARROCO.—Hemos visto cómo es frecuente en el desenvolvimiento de los estilos arquitectónicos occidentales, que en su última etapa los elementos constructivos se multipliquen y empleen con criterio esencialmente decorativo, hasta el punto de adquirir formas caprichosas, ajenas y aun opuestas a la función que les da vida, y que la decoración, para crear efectos de gran riqueza, lejos de limitarse a subrayar las formas fundamentales, las confunda, haciendo perder claridad al conjunto de la obra. Pues bien: este proceso que transforma la arquitectura románica y gótica en sus últimos tiempos, se da con intensidad aún mayor en el Renacimiento. A esta etapa de la arquitectura moderna que se inicia en los últimos años del siglo XVI y dura hasta el segundo tercio del siglo XVIII, y en algunos países hasta fines del mismo, se denomina barroca. Al nombre de barroco se le atribuye un sentido peyorativo, por considerarle derivado de la voz portuguesa *barrueco*, que significa perla irregular, o del modo del silogismo barroco caracterizado por lo artificioso. Formado el siglo pasado en el culto del neoclasicismo, que nace como reacción contra el barroco, ha sido frecuente considerar éste como un estilo abominable, simple degeneración del Renacimiento. Superada la limitación de esta actitud sectaria, precisa considerar al barroco como una de las creaciones más importantes del arte, en no pocas ocasiones de las más bellas, y sin duda, tan representativa de su época como la que más.

Consecuencia de la evolución de las formas renacentistas, influye, además, de manera decisiva en su creación, de una parte, el movimiento religioso de la Reforma católica o Contrarreforma, que, como protesta contra el luteranismo, procura fomentar la devoción, intensifican-

do el lujo del templo y creando conjuntos lo más efectistas posible, y, de otra, el extraordinario desarrollo del boato de los monarcas absolutos, que se hacen construir palacios en cuyas grandes proporciones y lujo deslumbrante reflejan su poder.

Desde el punto de vista formal, el nuevo estilo se manifiesta tanto en los elementos arquitectónicos y decorativos como en el conjunto. Los entablamentos se incurvan y los frontones se parten, y describen curvas, contracurvas y espirales. Este amor desenfrenado por lo curvilíneo triunfa en la columna salomónica, quintaesencia del estilo, que, como veremos, define el Bernini. Pero estos ritmos ondulados seiscentistas provocan, incluso en lo constructivo, la reacción hacia lo quebrado. La escuela española e hispanoamericana, que alcanza las metas más avanzadas en esta etapa del proceso estilístico, hace triunfar el estípite barroco, donde se unen el cubo y la pirámide invertida, símbolo de la inestabilidad, y hace describir al arco mixtilíneo los trazados más inestables y caprichosos.

En cuanto a la decoración, dentro de un proceso general de enriquecimiento progresivo, conserva los temas vegetales corrientes del arte clásico, advirtiéndose desde mediados del siglo XVII la tendencia a un tipo cada vez más naturalista. De los temas geométricos heredados del Renacimiento, quizá el más importante sea la tarja, que en España termina convirtiéndose en follaje vegetal, mientras en Holanda adquiere aspecto cartilaginoso, preparando el advenimiento de la rocalla. Pero, salvo en España, donde, como veremos, invade las fachadas de los edificios, la decoración barroca arquitectónica se manifiesta, sobre todo, en los interiores y en las artes industriales.

Como es natural, el nuevo estilo altera no sólo los elementos arquitectónicos y decorativos, sino también la concepción general del edificio. Al llevar el gusto por las líneas curvas y mixtas a las plantas de los edificios, los muros dejan de ser rectilíneos y de cruzarse en ángulos rectos, y sus tramos o salas dejan de ser rectangulares o cuadrados. Este nuevo tipo de planta, al ofrecer a la mirada numerosos planos oblicuos, crea, junto a una sensación de movimiento, abundantes efectos de luz y ricos juegos de perspectiva, preocupaciones principales del arquitecto al concebir el edificio. Tal vez el tercer gran deseo que inspira la creación del conjunto arquitectónico sea la ilusión del espacio en el interior de la cubierta. El artista barroco parece ahogarse bajo la bóveda de la obra de fábrica. Necesita que el cielo invada el interior del templo. Las pinturas que cubren parcialmente la bóveda no son simples cuadros como los que enriquecen la pared de sus habitaciones, sino escenas que se desarrollan en el cielo o en escenarios arquitectónicos imaginarios de

colosales proporciones que nos permiten contemplarlo a través de un marco fingido de atrevidos y sabios escorzos. Los sueños del Correggio en Parma tienen ahora pleno desarrollo en las arrebatadas perspectivas arquitectónicas del P. Pozzo o en los cielos de Lucas Jordán, donde el ansia de lo infinito borra todo rastro arquitectónico y el escenario se reduce a las nubes (láms. 431-433).

Italia continúa durante el barroco a la cabeza de la arquitectura europea. Ella da los pasos decisivos en la concepción general del estilo y en la transformación de los elementos arquitectónicos y del templo. Ella es también la creadora del palacio barroco, si bien en este último aspecto es Francia la que produce las obras más representativas, y, sobre todo, la que en la decoración interior y en el mobiliario ejerce influencia más amplia. España, aunque no alcanza influencia análoga fuera de sus fronteras, por su exuberancia decorativa y por el barroquismo con que trata los elementos arquitectónicos, es la que sabe sacar en estos aspectos las últimas conclusiones del estilo.

ITALIA: BERNINI.—En la evolución de la arquitectura barroca italiana pueden distinguirse tres momentos principales. El anterior al Bernini, que comprende desde 1580 hasta 1624, año en que éste comienza su famoso baldaquino; el del pleno barroco de Bernini, Borromini y el P. Pozzo, que llena el resto del siglo, y el del barroco setecentista, que dura hasta mediados del XVIII, y cuya figura más destacada es Juvara.

La gran obra de la primera etapa es la transformación de la iglesia de San Pedro (1605) por Carlos Maderna († 1629), quien, siguiendo los deseos de Paulo V, prolonga la planta de cruz griega por la parte de los pies, llegando así a un compromiso entre el tipo de cruz latina y el de cruz griega (fig. 45).

Dispone en primer término una especie de nartex, y levanta ante él una gran fachada con frontón central y ático coronado por estatuas, en la que se desentiende de la organización general del interior. Obra de Maderna, y muy representativa de esta primera fase barroca preberninesca, es la portada de Santa Susana (1603) (fig. 258).

Los verdaderos creadores del estilo son Lorenzo Bernini († 1680) y Francisco Borromini († 1667), ambos nacidos, como nuestro Velázquez, el año último del siglo anterior. Bernini es un napolitano de sangre florentina, que comienza su carrera como escultor y termina cultivando también la pintura. En el Baldaquino (1624) (fig. 245), que en el crucero de San Pedro de Roma cubre el altar situado sobre la tumba del apóstol, lanza el manifiesto del nuevo estilo arquitectónico. Es un templete

sobre cuatro columnas de fustes torneados en espiral, inspiradas en la que se conserva en el mismo Vaticano, y que se supone en esta época procedente del templo de Salomón. De ahí el nombre de salomónica con que se conoce este tipo de columna. Con el prestigio del viejo templo de Jerusalén, y respondiendo al gusto por el movimiento ondulante del barroco, Bernini no duda en copiarla en lugar tan preeminente de la primera iglesia del mundo cristiano. Y es que el barroquismo del arte helenístico creador de aquella columna viene, al cabo de los siglos, a coincidir con el de la etapa seiscentista del arte europeo. Bernini divide el fuste con anillos horizontales en tres partes, la inferior de las cuales decora con estrías en espiral, mientras cubre las otras dos con tallos y hojas menudas. Tanto de esos anillos como de la base, hace surgir una fila de grandes hojas de acanto. La basa es ática, y el capitel de orden compuesto. Con ligeras variantes, este tipo de columna será, durante siglo y medio, el preferido en los retablos cristianos, en particular españoles. También es importante, por la fortuna que logrará en la decoración barroca posterior, el tema de la guardamalleta con borlas pendientes con que cubre el entablamento.

Si en el baldaquino se distingue Bernini por la novedad de los elementos arquitectónicos, en la Scala Regia del Vaticano y en la plaza de San Pedro (1667) (figs. 244, 247) se preocupa principalmente de los juegos de perspectiva y de intensificar el efecto de profundidad. En la primera interrumpe la subida con varios rellanos y dispone dos estrechas naves laterales formadas por gruesas columnas. En la plaza procura que el templo nos produzca la impresión de encontrarse lo más al fondo posible. Así, dispone en primer término una amplísima plataforma. Las alas de la gran plaza actúan de bastidores, y los numerosos cuerpos cilíndricos de su columnata contribuyen también con su perspectiva a empujar hacia el fondo la fachada del templo. A Bernini se debe, además, la iglesia de San Andrés (fig. 249). En el palacio Odescalchi (fig. 248) deja creado en sus rasgos esenciales el tipo de palacio barroco, con su planta baja concebida como basamento y las dos superiores recorridas en toda su altura por pilastras gigantescas. Menos novedad ofrece, en cambio, el Palacio Montecitorio (fig. 250). Hace un proyecto de fachada para el Palacio del Louvre, que no es aceptado.

Borromini, Guarini y Juvara.—Francisco Borromini († 1667), colaborador primero y competidor después de Bernini, es el que lleva a la concepción general del templo el ansia barroca de dinamismo. En San Carlos (1640), de Roma (figs. 251-253), en vez de acumular en la fachada columnas y frontones, como sus predecesores, prefiere con-

vertirla en una superficie ondulada donde la parte central avanza en forma convexa, mientras las laterales se retraen, describiendo sus contracurvas. En su interior, las formas curvas y rectas crean una traza mixtilínea. En San Ivo (fig. 254), la fachada sólo describe una curva, pero su planta es mixtilínea, alternando las superficies cóncavas con las convexas y las rectas; movimiento de superficies que se continúa en el interior de sus bóvedas. Al exterior son representativos del nuevo estilo el desarrollo en espiral del trasdós de la bóveda de la linterna y la llama del remate, quintaesencia de la ondulación ascendente del barroco, como la pirámide herreriana lo es de la estabilidad del pleno Renacimiento. Obra también capital de Borromini es el Colegio de Propaganda Fide (1649) (fig. 256), en cuya fachada mueve intensamente el encuadramiento de los vanos y emplea pilastras esquinadas apuntadas hacia abajo. Recuérdese, por último, el Oratorio de los Filipenses (fig. 257).

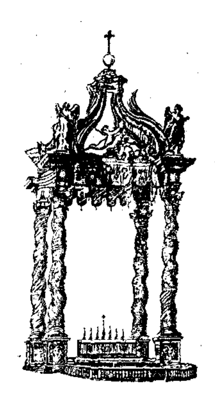
A Borromini se debe, al parecer, la fachada de Santa Inés (1653) (figura 255), con la parte central cóncava y dos campanarios.

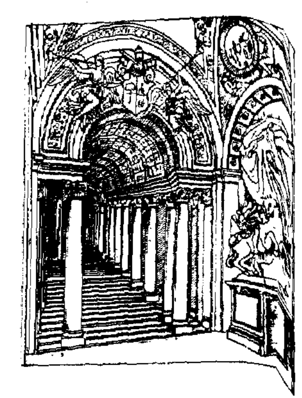
Uno de los aspectos más interesantes de la arquitectura romana de esta época es el que se refiere a las portadas de los templos. Ya queda citada la de Santa Susana (fig. 258) de C. Maderna, próxima todavía a la de Giacomo de la Porta, del Jesús. La de San Vicente y Atanasio (1650) (fig. 259) de M. Lunghi, es buen ejemplo de cómo en medio siglo se han multiplicado las columnas y los frontones hasta producir un efecto de recargamiento muy propio del barroco. Representativa en ese orden es también la portada de Santa María en Campitelli (1665), de C. Rainaldi (fig. 260).

La obra cumbre de la arquitectura veneciana seiscentista es la iglesia de Santa María de la Salud (1631) (fig. 263), que a la entrada del Canal Grande se convierte en uno de los monumentos más representados en las pinturas panorámicas de la ciudad de las lagunas. Se debe a Baltasar Longhena († 1682) y se distingue por su cúpula que cabalga en un cuerpo prismático cuyas aristas subrayan grandes volutas. El pórtico tiene frontón y es de gusto paladiano.

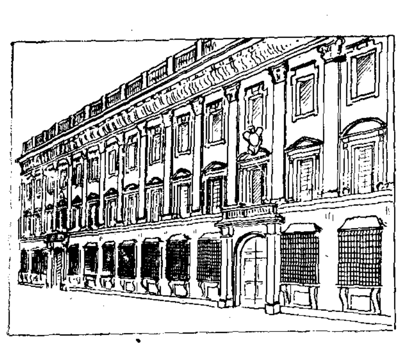
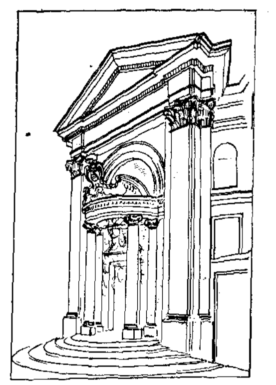
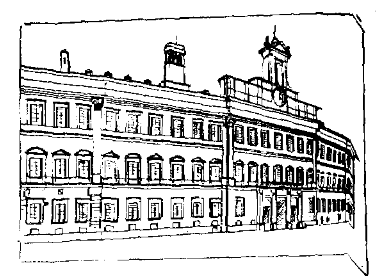
De menos categoría y algo más joven que Borromini, Guarino Guarini († 1683) tiene particular interés para nosotros, porque, dentro de su estilo borrominesco, delata en varios de sus monumentos admiración por el arte hispanoárabe. Así, por ejemplo, en San Lorenzo de Turín construye una bóveda de tipo califal, de nervios no cruzados en el centro (fig. 261).

Felipe Juvara († 1736) es el principal arquitecto italiano del siglo XVIII. Sus obras más características nos dicen cómo el gusto ita-

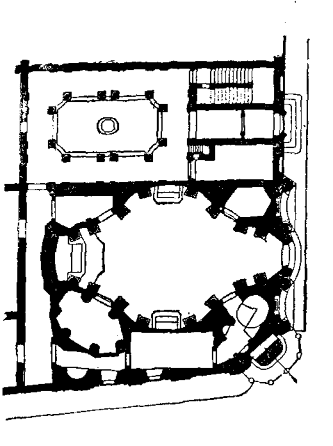
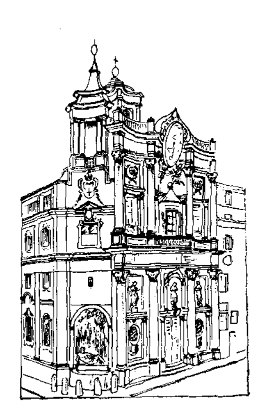




Figs. 245-247.—Bernini: Baldaquino, San Pedro, Escala Regia. *(Delojo.)*

Figs. 248-250.—Bernini: Palacio Odescalchi.—S. Andrés del Quirinal.—Palacio de Montecitorio, Roma. *(Delojo.)*

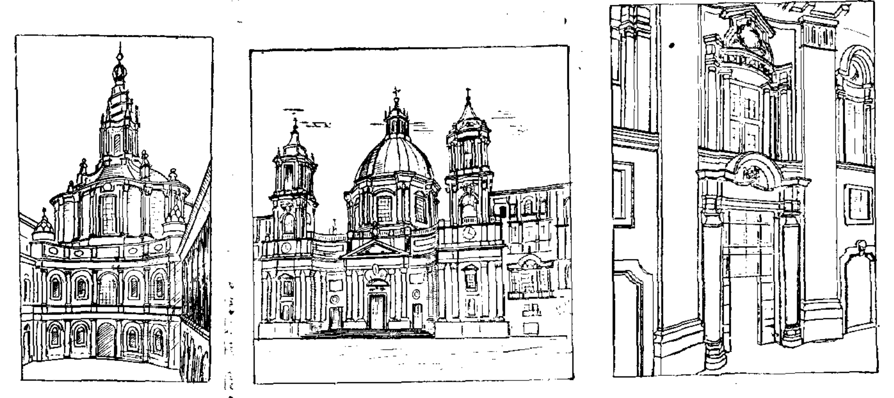

Figs. 251-253.—Borromini: S. Carlos, Roma. *(Delojo.)*

liano comienza a cansarse del afán de movimiento borrominesco y a preferir composiciones más reposadas y de aire más clásico. Su gran papel en el barroco italiano es como arquitecto de palacios. El primero que le da fama de tal es el Palacio Madama, de Turín (1718) (figura 266), donde, siguiendo la pauta de Bernini, sobre un cuerpo bajo, que sirve como de basamento, levanta un orden gigantesco que recorre varias plantas, y, con arreglo a la vieja fórmula paladiana, dispone sobre el ático de coronamiento una serie de estatuas en las que termina el movimiento ascendente de los soportes. Muy notable es también la escalera. Como veremos, Juvara logra su consagración como arquitecto de palacios cuando se le encarga la traza del Real de Madrid. A él se debe también en Turín el templo de la Superga (fig. 264).

FRANCIA.—La arquitectura barroca francesa es, sobre todo, palaciega, y en cuanto a su exterior, de composición en general muy clásica.

Durante la primera mitad del siglo XVII, iglesias como la de Val de Grâce (1645), en París (fig. 265), trazada por Francisco Mansart, son buena prueba de la influencia de la arquitectura italiana preborrominesca. Debido a ls enseñanzas de las Academias de Escultura, Pintura y Arquitectura fundadas por Luis XIV, que vienen a intensificar el sentido de la medida tan propio del genio francés, y a la influencia de las creaciones italianas menos borrominescas y más monumentales, se forma el estilo de las grandes fachadas de la época de Luis XIV, de composición clara y de nobles proporciones. Uno de los definidores del nuevo estilo francés es Claudio Perrault († 1688), traductor de Vitrubio, que termina el patio renacentista del palacio del Louvre, revistiendo su fachada exterior con monumental galería de gigantescas columnas (fig. 267).

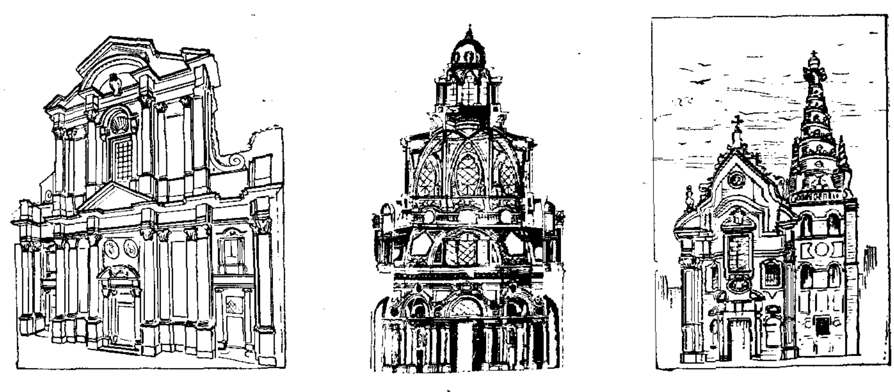
El gran arquitecto de Luis XIV es, sin embargo, Luis Ardouin Mansart († 1708), autor de la elegante iglesia de los Inválidos (figura 269), cuya cúpula de doble tambor domina el conjunto, y, sobre todo, del palacio de Versalles (figs. 270, 274). Comenzado en 1661 por al arquitecto Luis Le Vau con el revestimiento de un pequeño pabellón de caza de tiempos de Luis XIII, es continuado después por Mansart, a cuya traza se debe la gran fachada del jardín (fig. 273). Con un gran patio abierto en el centro del lado opuesto —el patio Real, Cour Royale, y el patio de Mármol, Cour de Marbre—, extiéndese la edificación a ambos lados, formando dos alas prolongadísimas. El interior del palacio es una interminable serie de salones ricamente decorados, donde los tapices de la fábrica de los Gobelinos alternan con los cuadros, los espejos, el bronce dorado y los mármoles de colores. El director de



Figs. 254-256.—Borromini: S. Ivo, Sta. Inés, Propaganda Fide, Roma. *(Delojo.)*



Figs. 257-259.—Borromini: Filipenses.—Maderna: Sta. Susana.—Lunghi: S. Vicente.



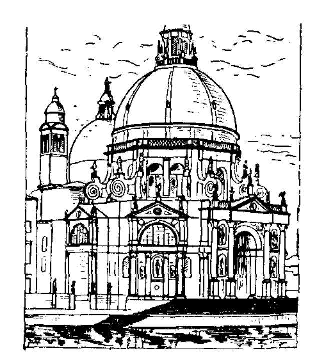
Figs. 260-262.—Rainaldi: Sta. María en Campitelli.—Guarini: S. Lorenzo, Turín y S. Gregorio, Mesina.

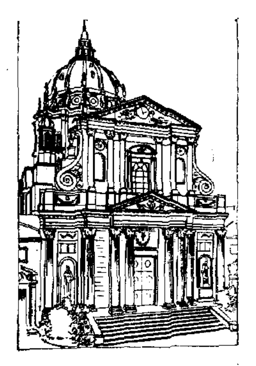
toda esta decoración es Carlos Lebrun, cuya obra maestra es el gran Salón de los Espejos que da frente al jardín; a un lado y otro se encuentran los salones de la Paz de la Guerra. Obra también de Mansart es la capilla (fig. 275), de testero semicircular con tres naves sobre columnas y amplia tribuna corrida sobre las laterales.

El complemento de la arquitectura del palacio de Versalles es el jardín, para hacer el cual Luis XIV tiene la suerte de disponer de Andrés Lenôtre († 1700), que lo concibe de tipo arquitectónico, trazado a escuadra y compás, con recortados setos que simulan muros. Con gran camino central de no menos de cinco kilómetros, terrazas y estanques a diversos niveles, fuentes y estatuas y partes dedicadas a espectáculos especiales, como el Salón de Baile, al aire libre, y la Columnata, será el modelo que se imite en las cortes europeas. El tipo de jardín francés queda en Versalles definitivamente creado.

Si la arquitectura barroca francesa ofrece en su exterior escasas novedades esenciales respecto de la italiana, en la decoración interior su importancia es grande y su personalidad cada vez mayor. La talla en madera, los yesos, las aplicaciones de bronce, las telas y los tapices que revisten las paredes hasta donde comienzan las pinturas de los techos, responden a una traza general en la que el mobiliario es parte integrante de primer orden. Los historiadores franceses denominan las varias etapas de la evolución de este estilo decorativo barroco por el nombre de sus reyes, distinguiendo las de Luis XIII, Luis XIV, Regencia, Luis XV y Luis XVI. El estilo Luis XIV cuenta con un decorador de gran personalidad llamado Berain (fig. 271), que en sus composiciones delata gusto muy acusado por lo mixtilíneo y cuyas creaciones dejan sentir su influencia fuera del país. Con las naturales diferencias en la forma de los temas ornamentales, traza grandes tableros de grutescos, de tradición renacentista.

Cuando la decoración francesa crea un estilo verdaderamente original es bajo Luis XV, pues el breve período de la Regencia es como un primer capítulo del mismo. El barroco todavía un tanto pesado y solemne de Luis XIV se hace ligero y gracioso bajo su nieto. El sentido dinámico del barroco termina creando una ornamentación donde la asimetría o, lo que es lo mismo, el desequilibrio, triunfa. El tema más característico es la *rocaille*, rocalla, especie de trozo de concha irregular y asimétrica (fig. 276). La *rocaille* no es, en realidad, invención francesa; es la creación de un grupo de decoradores, en gran parte extranjeros, entre los que figura en primer plano el holandés Oppenord. Aunque las formas cartilaginosas que adquiere en Holanda landa la tarjeta renacentista guardan cierto parentesco con el nuevo





Figs. 263-265.—Longhena: Santa María de la Salud, Venecia.—Juvara: La Superga, Turín.—Mansart: Val de Grâce, París. *(Delojo.)*

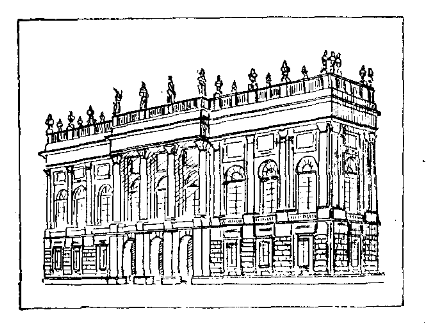


Fig. 266.—Juvara: Palacio Madama, Turín.

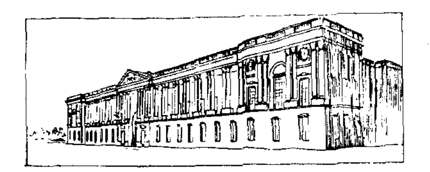
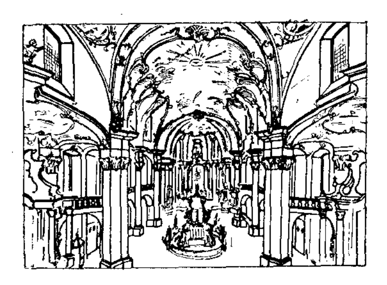
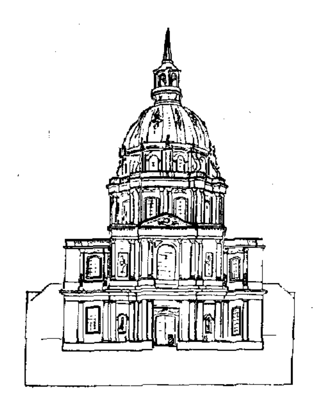
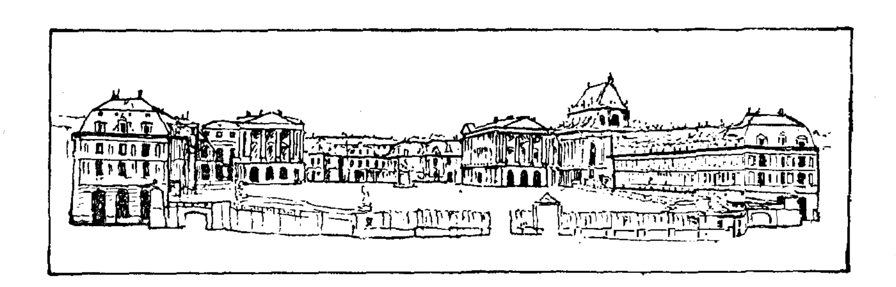
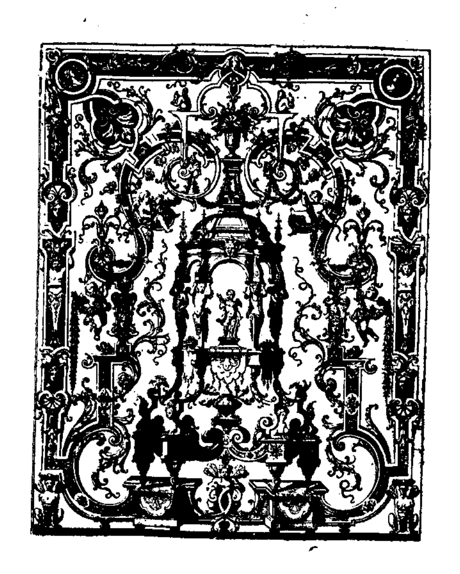


Fig. 267.—Perrault: Louvre.

Figs. 268, 269.—Neumann: Santuario de Vierzehnheiligen.—Mansart: Inválidos, París. *(Delojo.)*







Figs. 271, 272.—Decoración de estilo Luis XIV, por Berain.—Decoración chinesca de estilo **Luis** XV.

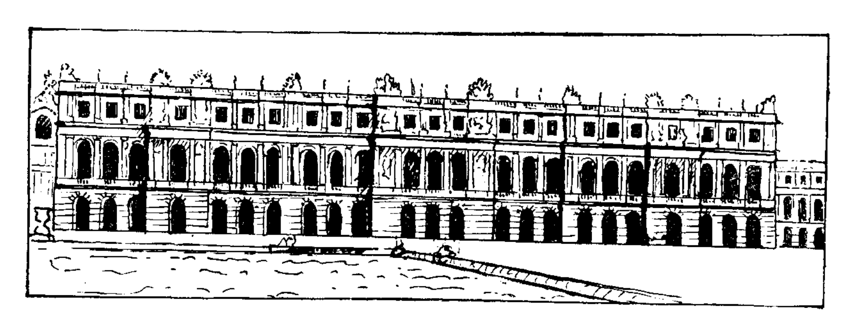


Fig. 273.—Mansart: Fachada al jardín del palacio de Versalles. *(Argilés.)*

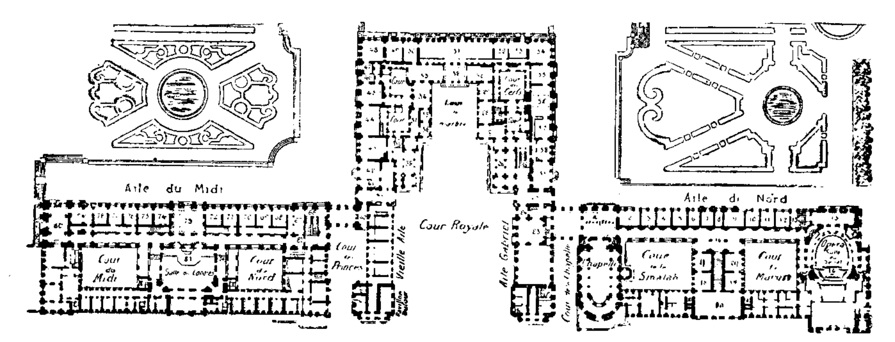
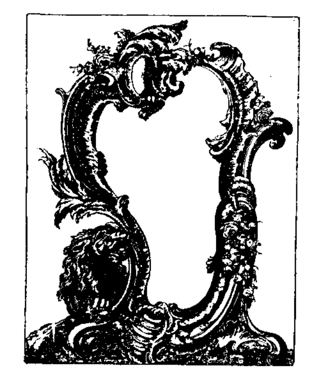
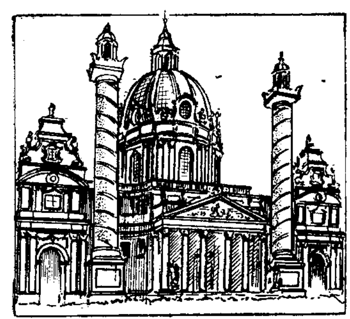


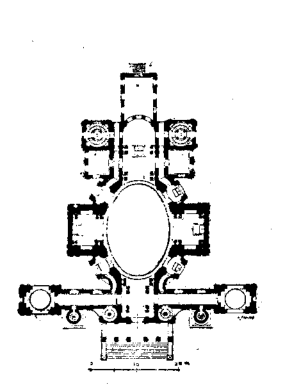
Fig. 274.—Palacio de Versalles.

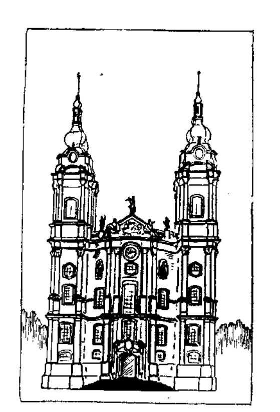


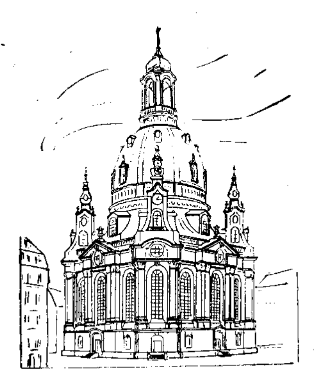




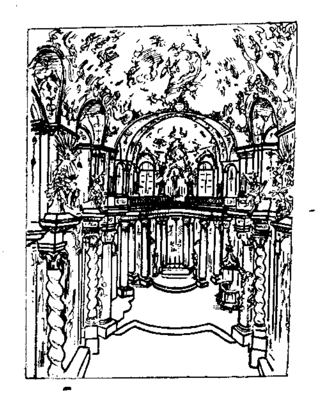
Figs. 275-277.—Mansart: Capilla de Versalles.—Tarja de estilo Luis XV, de rocalla.—Fischer de Erlach: S. Carlos, Viena. *(Delojo.)*

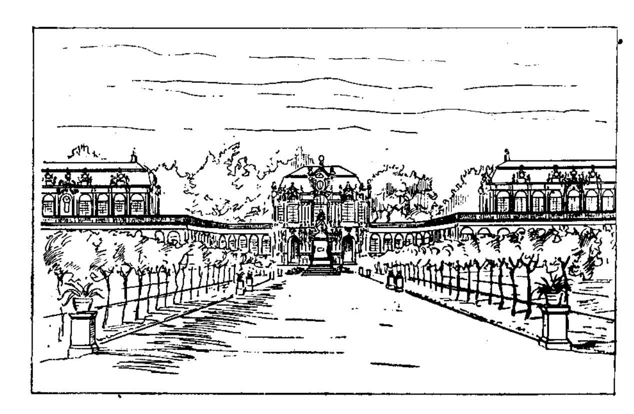






Figs. 278-280.—Fischer de Erlach: S. Carlos, Viena.—Neumann: Santuario de Vierzehnheiligen.—Sta. María, Dresde. *(Lübcke.)*





Figs. 281, 282.—Neumann: Iglesia de Neresheim.—El Zwinger, Dresde.

motivo, debió de ser decisiva en su formación la influencia del arte chino, ahora tan en boga. Como definidor de la rocalla puede considerarse, sin embargo, al italiano Meissonier. Igualmente típico es un ornamento de forma arriñonada, que en posición vertical es también asimétrico y que forma con frecuencia parte de la rocalla. Como es natural, en esta ornamentación desaparece todo rastro de clasicismo, y, en consecuencia, cuanto signifique rigidez de proporciones. Ella sirve de marco a los innumerables espejos de grandes dimensiones con que se quiere evitar la sensación de masa, y a los entrepaños cubiertos de telas y tapices.

Al mismo tiempo que estos temas puramente ornamentales, el estilo Luis XV pone de moda otros figurados no menos importantes y representativos. En primer lugar, las escenas chinescas, las *chinoiseries* (figuras 272, 336), que entran en Europa con las porcelas, telas y lacas importadas del Extremo Oriente. Los paisajes con ligeros pabellones, grandes puentes sin más finalidad que la decorativa, faisanes, comerciantes vendiendo porcelanas, es decir, todo el repertorio chinesco con su típica asimetría, se pone de moda en los palacios europeos. Junto a ello desempeñan papel importante los temas pastoriles y galantes, a los que se agregan a veces los de la comedia italiana.

Tal vez nunca se ha llegado a concebir una arquitectura interior donde los problemas trascendentales de la vida se sientan más lejanos. La vida frívola y despreocupada de la corte francesa de la Regencia y de Luis XV, donde las favoritas de empolvadas pelucas, hermosos descotes y alegres vestiduras de seda son los personajes principales, y en la que sólo se piensa en minués, rigodones, aventuras amorosas y fiestas campestres, encuentra su expresión más perfecta y su marco más adecuado en el estilo descrito. Depurada creación del estilo es el palacio de Biron, hoy Museo Rodin, obra del gran decorador Jacques Gabriel, a quien se debe en Versalles el salón del Rey, el de la Reina y el gabinete del Péndulo del Reloj.

El estilo Luis XV es el que los alemanes dominan Rococo.

AUSTRIA, ALEMANIA E INGLATERRA.—El estilo barroco, en su modalidad borrominesca, encuentra en el arquitecto vienés Fischer de Erlach († 1763) uno de sus más ilustres intérpretes. Su iglesia de San Carlos (1715), de Viena (figs. 277, 278), es, con su larga fachada y sus torres en forma de columna, como la Trajana, de las más bellas creaciones del estilo. Pero donde la arquitectura germánica alcanza una de las metas extremas del barroco, no lograda en ningún otro país, es en algunas iglesias bávaras de Baltasar Neumann (1753), como las de Neresheim

y de Vierzehnheiligen (figs. 268, 279, 281) donde el estilo predominantemente palaciego de la época llega a transformar el templo, borrando en el cuanto significa recogimiento y favorece la meditación. Concebido como un gran salón de fiestas, los pilares se ordenan caprichosamente como participando en una danza de corte, y la luz lo inunda todo. A Neumann se debe también el palacio de Wurzburgo, cuyos techos decora el veneciano Tiépolo. La iglesia de Santa María, de Dresde (fig. 280), es un buen ejemplo de templo protestante barroco.

Dividida Alemania en numerosos Estados, la arquitectura palaciega dieciochesca es rica en monumentos. El estilo Luis XV encuentra en sus pequeñas cortes clientes numerosos y entusiastas, y no pocos de sus principales decoradores son franceses. Uno de los conjuntos más originales, y en parte más bellos, es el Zwinger, de Dresde (1711-1722) (figs. 282, 283, 284), obra de Mateo Pöppelmann. Entre los conjuntos palaciegos y de jardinería más interesantes figuran el de Nymphenburg en Munich, y el de Sanssouci (1745), en Berlín. De nombre francés este último —*Sans Souci*—, lo hace construir Federico el Grande de Prusia, el gran admirador de lo francés y protector de Voltaire (fig. 285).

Debido al arraigo del gótico en Inglaterra, el Renacimiento se introduce en fecha sumamente tardía. Su principal y más antiguo representante, Iñigo Jones, que muere en 1652, es un entusiasta paladiano. Gracias a su prestigio, el tratadista italiano será desde ahora la fuente de inspiración constante de los arquitectos anglosajones. Su obra capital es el palacio de Whitehall (fig. 288), de Londres, parte sólo del enorme edificio por él proyectado.

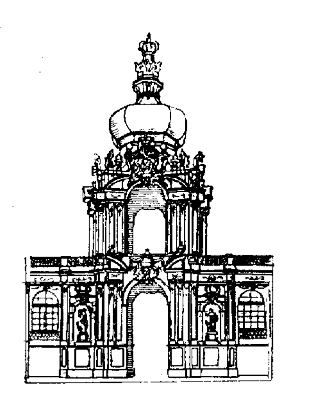
Ese mismo estilo renacentista tardío es el del otro gran arquitecto inglés Cristóbal Wren († 1723), que trabaja en pleno período barroco. En la catedral de San Pablo, de Londres (1675) (fig. 286), la obra maestra de la arquitectura inglesa del siglo XVII, es bien sensible su clasicismo. La cúpula procede del proyecto de Bramante para San Pedro, y el gran frontón de su fachada es de origen paladiano. Este paladianismo tan arraigado desde tiempo de Jones y que gracias a él enlaza sin esfuerzo con el neoclasicismo, es trasplantado a los actuales Estados Unidos, donde, vivificado por el neoclásico, continúa pujante hasta mediados del siglo XIX. El es el estilo de las casas de Nueva Orleáns.

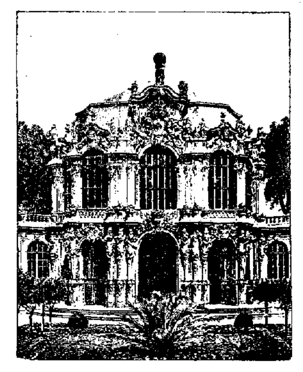
CAPITULO XIII

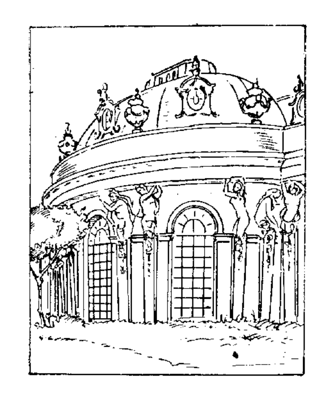
ARQUITECTURA BARROCA ESPAÑOLA

El siglo xvii.—Aun siendo la riqueza decorativa una de las características más acusadas de toda la arquitectura barroca, la escuela española se distingue entre todas las contemporáneas precisamente por la acentuación de esta riqueza ornamental, que no se limita, como en Italia y en Francia, al interior, sino que cubre las fachadas con profusión y abundancia desconocidas en aquellos países, llevando así a sus últimas consecuencias uno de los aspectos más peculiares del estilo. En ninguna parte se llega a un descoyuntamiento tan radical de las formas y conjuntos renacentistas como en las portadas y retablos españoles. Pero, en cambio, ese dinamismo barroco que se siente tan intensamente en lo decorativo, no llega en nuestros arquitectos a la concepción general del templo. Las movidas plantas borrominescas no hacen fortuna en la arquitectura española. Los ejemplos existentes de este tipo son tardíos, excepcionales y, como veremos, debidos a razones especiales. Distintivas también del barroco español son las notables diferencias que distinguen a sus diversas escuelas, no solamente ultramarinas, sino peninsulares, a pesar de sus acusadas características comunes.

En la arquitectura barroca española, y particularmente en la castellana del primer tercio del siglo, la influencia de Herrera es todavía profunda. La figura más representativa de este momento es Juan Gómez de Mora († 1648), cuya portada de la Encarnación (1611), de Madrid (fig. 286) es de sobriedad casi escurialense. Pocos años después construye la Clerecía (1617), de Salamanca (fig. 290), iglesia de jesuítas, en que sigue el conocido modelo de Vignola, si bien las torres y partes altas son ya del siglo xviii. Gómez de Mora traza algunas de







Figs. 283, 284.—Pöppelmann: El Zwinger, Dresde. Fig. 285.—Sanssouci, Berlín.

Figs. 286-288.—Wren: San Pablo, Londres.—Gómez de Mora: La Encarnación, Madrid —Jones: Whitehall, Londres. *(Delojo.)*

Fig. 289.—H. Bautista: Catedral de Madrid. *(Schubert.)*

las principales construcciones civiles de su tiempo, como la Plaza Mayor (1617), la fachada meridional del destruido Alcázar, que sólo conocemos por reproducciones (fig. 305) y el Ayuntamiento (1640), todo ello de tradición aún bastante herreriana, aunque en este último el proyecto primitivo sufre después grandes alteraciones (fig. 306).

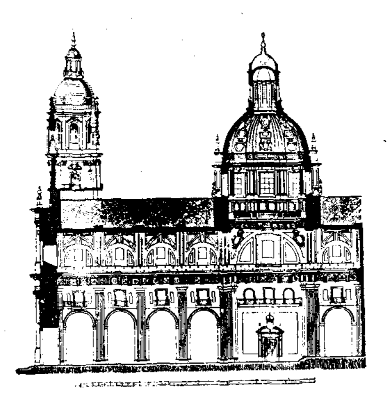
Contemporáneos de Gómez de Mora son los hermanos de la Compañía Francisco Bautista y Pedro Sánchez, autores de la hermosa iglesia del antiguo Colegio Imperial, hoy catedral (1622) (figs. 289, 292, 293), de tipo jesuítico derivado del modelo de Vignola y que debe compararse con la Clerecía de Salamanca. A Pedro Sánchez se atribuye la novedad de las cúpulas falsas encamonadas madrileñas, con armazón de madera y tambor octogonal (fig. 294).

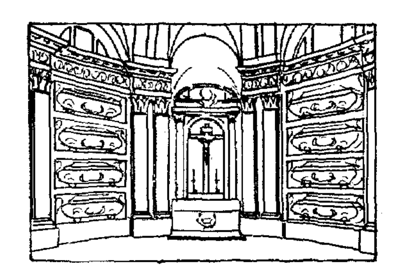
A esta misma etapa barroca corresponde la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares (1617) (figs. 295, 296), de planta ovalada. Atribuida sin especial fundamento a Gómez de Mora, es posible que la trazase su constructor, Sebastián de la Plaza. De planta también ovalada y muy poco posterior es la iglesia de San Antonio de los Portugueses (1624), debida al ya citado Pedro Sánchez. Aunque edificio de distinta naturaleza, el Panteón de El Escorial (1617) (fig. 291), obra de Alonso Carbonell, decorada por el italiano J. Bautista Crescenzi, se relaciona con los dos monumentos anteriores por la forma de su planta, prácticamente circular, y por su fecha.

Al aproximarnos a mediados del siglo, la arquitectura madrileña abandona la sobriedad decorativa anterior, y a esa nueva fase que ahora se inicia corresponde la capilla de San Isidro, en San Andrés (1642) (figuras 297, 298). La traza Pedro de la Torre, pero intervienen en su obra varios de los principales arquitectos de la época. Tiene cúpula sobre tambor octogonal, y su interior, que fué quemado en 1936, era de la mayor riqueza. Su entablamento exterior es ya plenamente barroco, habiéndose transformado los triglifos en estrechos mutilos cubiertos de follaje.

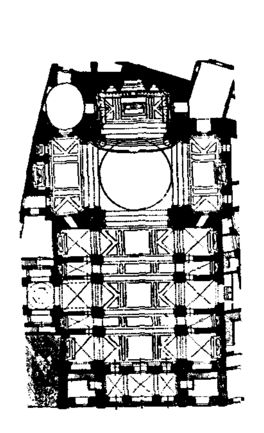
Además de los monumentos de carácter civil de Gómez de Mora, ya citados, debe recordarse en primer lugar el Ayuntamiento de Toledo (1612) (fig. 299), obra de Jorge Manuel, el hijo del Greco, en cuya fachada campean dos torres con chapiteles de tradición escurialense, como los empleados por Gómez de Mora.

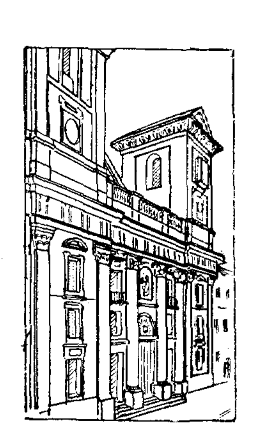
La mayor empresa del segundo cuarto del siglo es el Palacio del Buen Retiro (1631), construido por iniciativa del Conde-Duque de Olivares y dirigido por Alonso Carbonell. Pero del amplísimo conjunto formado por grandes patios con torres en los ángulos sólo se conserva el llamado Casón, dedicado a representaciones teatrales, y una de las

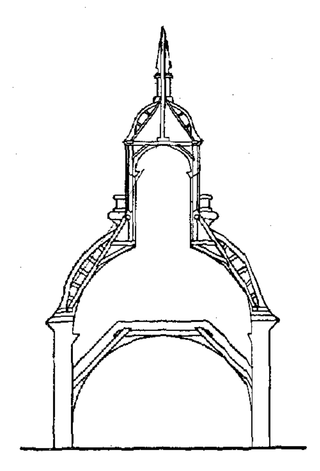




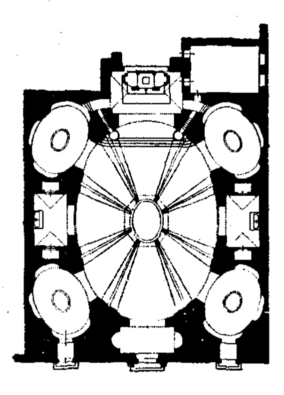
Figs. 290, 291.—Clerecía, Salamanca.—Panteón, El Escorial. *(Schubert, Delojo.)*

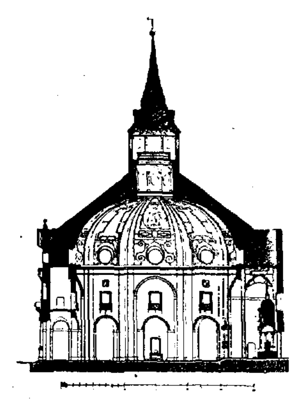


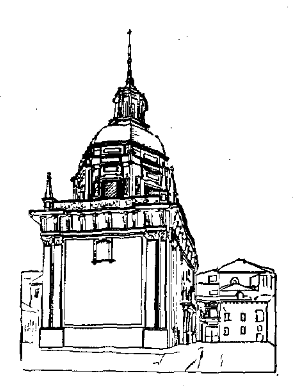




Figs. 292, 293.—H. Bautista: Catedral, Madrid. Fig. 294.—Fray L. de S. Nicolás: Bóveda encamonada. *(Schubert, Delojo, Sáenz de la Calzada.)*







Figs. 295, 296.—Bernardas, Alcalá. Fig. 297.—Capilla de S. Isidro, Madrid. *(Schubert, Delojo.)*

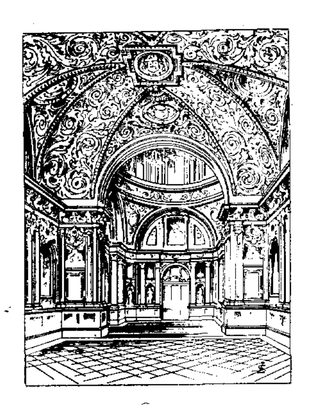
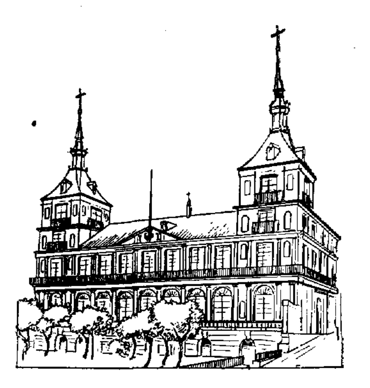
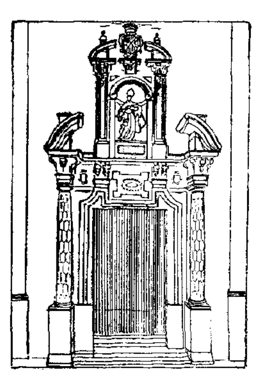
alas principales, el hoy Museo del Ejército (fig. 307). Flanqueado por dos torres con agudos chapiteles, su larga sala central es el Salón de Reinos, que estuvo decorado con grandes cuadros de batallas, entre ellos la *Rendición de Breda*, de Velázquez.

Pero el edificio que puede dar mejor idea de la nobleza de proporciones y del aspecto de la arquitectura palaciega de tiempos de Felipe IV es la Cárcel de Corte, actual Ministerio de Asuntos Exteriores (1629) (figs. 301, 302), al parecer, obra también de Carbonell, y flanqueado por agudos chapiteles escurialenses y gran escudo en el centro. Sus dos patios gemelos, como los del Hospital de Afuera, de Toledo, aquí separados por amplia escalera, ofrecen en la planta alta bellos efectos de perspectiva. A juzgar por los monumentos anteriores, Carbonell es la segunda gran figura de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo. La iglesia de las Carmelitas de Loeches (1635), cuya fachada es muy semejante a la de la Encarnación, de Gómez de Mora, lo presenta como un seguidor de éste.

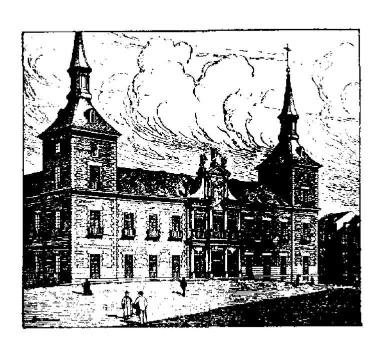
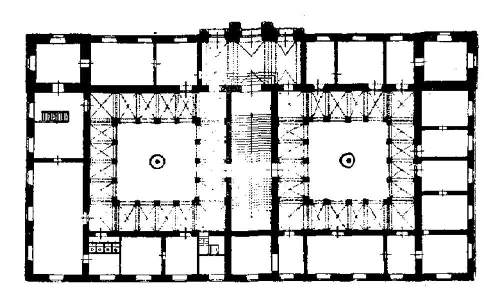
El tratadista de este período es fray Lorenzo de San Nicolás, autor del *Arte y uso de Arquitectura,* obra de que se hacen varias ediciones.

En el avance del barroco influye decisivamente el granadino Alonso Cano († 1667), que priva a las pilastras de capitel y, sobre todo, crea un follaje carnoso y de grandes hojas que impera en la segunda mitad del siglo en Castilla y Andalucía oriental, y una decoración de tableros superpuestos con entrantes curvilíneos y angulosos, de intensos efectos de claroscuro. Su obra más característica es la iglesia de la Magdolena, y la más conocida, la portada de la catedral, una y otra de Granada (figs. 303, 304).

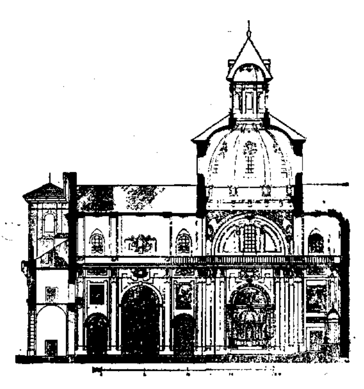
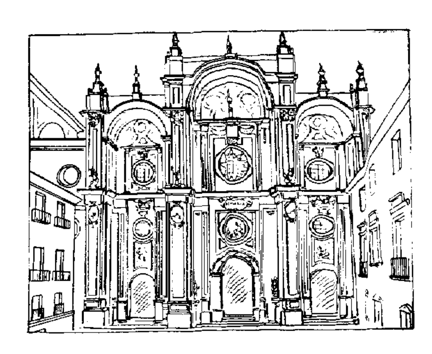
Dos artistas que a comienzos del último tercio del siglo hacen dar también pasos decisivos a la arquitectura madrileña en pro de un mayor barroquismo son Herrera *el Mozo* († 1685) y José Jiménez Donoso († 1690), ambos, pintores. Herrera interviene en la obra del Pilar, de Zaragoza (fig. 308), de planta rectangular y con una torre en cada esquina, y es, al parecer, quien introduce en Madrid el empleo de la columna salomónica. Su destruido retablo de Montserrat (1674) es, por lo menos, uno de los más antiguos en que los numerosos cuerpos horizontales renacentistas se reducen a banco, cuerpo principal y remate, cuerpo principal que es recorrido por columnas salomónicas de proporciones gigantescas, a ejemplo de la fachada del palacio barroco italiano. A Donoso se debe la reconstrucción de la Casa de la Panadería (1672) (fig. 309), en el centro de la Plaza Mayor, uno de cuyos arcos decorativos termina en roleos. La portada de la destruida iglesia de San Luis (1716) (fig. 300), hoy en la del Carmen, aunque posterior a su

Figs. 298-300.—Capilla de S. Isidro.—Jorge Manuel: Ayuntamiento, Toledo.—Donoso: Carmen, Madrid. *(Schubert, Delojo.)*

Figs. 301, 302.—Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid. *(Schubert.)*

Figs. 303, 304.—Cano: Magdalena, Catedral de Granada. *(Schubert, Delojo.)*

muerte, es probable que se labrase por traza suya. Tiene columnas de curiosa superficie poliédrica y arco con roleos en los salmeres.

Los Churriguera y Pedro de Ribera.—A fines del siglo XVI se inicia la última etapa del barroco madrileño, que perdura hasta mediados del siguiente, y es la denominada churrigueresca. Aunque es excesivo extender esta denominación a toda la arquitectura española de esta época y posterior, parece seguro que la influencia de los Churriguera se extiende a buena parte del país, y lo es, desde luego, que existe un estilo churrigueresco estricto perfectamente definido.

Los Churriguera constituyen una familia que comienza trabajando en la corte en el siglo XVII y que en la centuria siguiente se traslada a Salamanca. Sus miembros principales son José Churriguera, madrileño de nacimiento e hijo y nieto de ensambladores, y sus nietos Joaquín († 1724) y Alberto Churriguera († 1740), cuya actividad se desarrolla en Salamanca ya en pleno siglo XVIII.

Las únicas obras de fábrica seguras que poseemos de José Churriguera son el palacio de Nuevo Baztán (1709) (fig. 312), junto a Loeches, adornado con gruesos baquetones de escasa proyección y anchas fajas resaltadas, y la actual Academia de San Fernando. Construida ésta para casa de Goyeneche (fig. 310), aunque bastante sencilla, tenía por zócalo grandes peñascos, como la fachada del Louvre, proyectada por Bernini. Tanto el zócalo como el encuadramiento de los vanos se retallan bajo la influencia del neoclasicismo al establecerse en ella la Academia. Capítulo importante de su obra lo constituyen los retablos, pero tanto en el de San Esteban, de Salamanca (1693) (fig. 313), como en los restantes conocidos, se limita a emplear las columnas salomónicas de proporciones gigantescas, según hiciera ya Herrera *el Mozo* veinte años antes. El mismo catafalco funerario (1687) de la reina María Luisa (fig. 311), tan celebrado por sus novedades barrocas, sólo ofrece la de terminar los salmeres del arco en roleos o espirales.

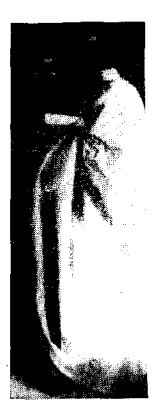
Joaquín Churriguera dirige hasta su muerte las obras de la cúpula de la catedral de Salamanca, pero su obra principal es el Colegio de Calatrava (1717). Su hermano Alberto termina la portada de la catedral de Valladolid (1729) (fig. 314); es autor de la iglesia de San Sebastián (1731), de Salamanca, y traza la bella Plaza Mayor (1729), en uno de cuyos frentes levanta Andrés García de Quiñones el Ayuntamiento (1755) (fig. 316).

Pedro de Ribera († 1742) es el difundidor del estilo churrigueresco, llevándolo a sus últimos extremos e imponiéndole un sello personalísimo. Formado probablemente con José Churriguera, emplea con par-





328-330.—FREY CARLOS: Virgen.—LOCHNER: Virgen del rosal.—WITZ: S. Joaquín y Santa Ana.

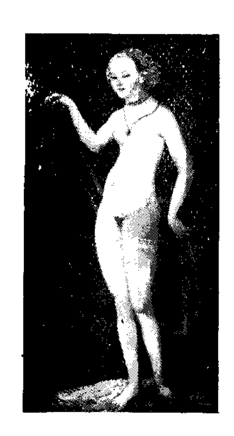
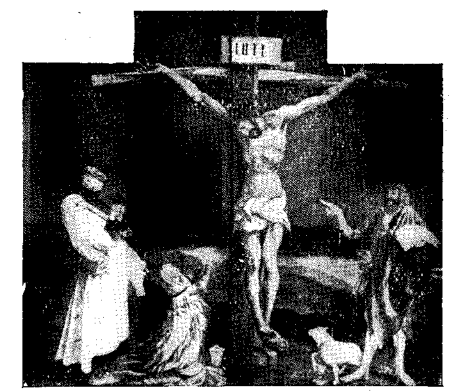


331-334.—DURERO: S. Juan y S. Pedro. S. Marcos y S. Pablo. Nacimiento. Autorretrato.






335-338.—DURERO: Grabado del Apocalipsis. Adán y Eva.—CRANACH: Juicio de París.

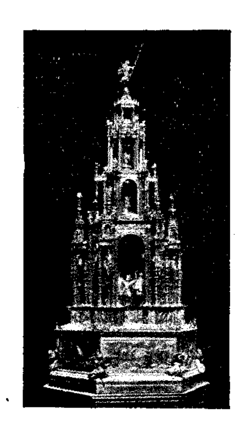




339-341.—CRANACH: Venus.—GRÜNEWALD: Calvario.

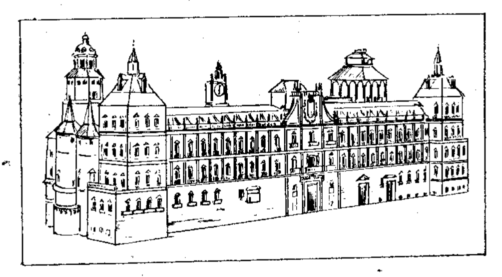
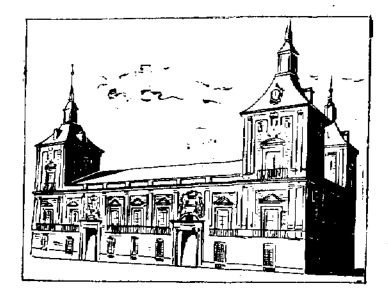




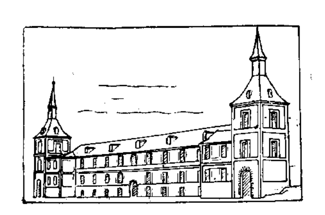
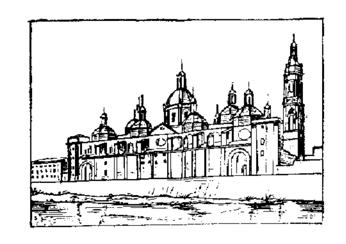
342-344.—HOLBEIN: Virgen. Dos embajadores. Gize.

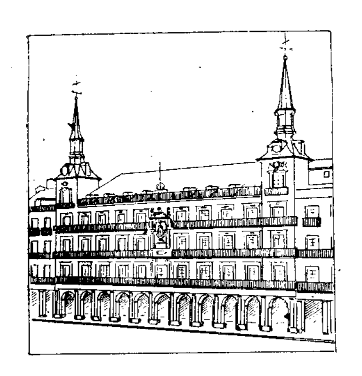
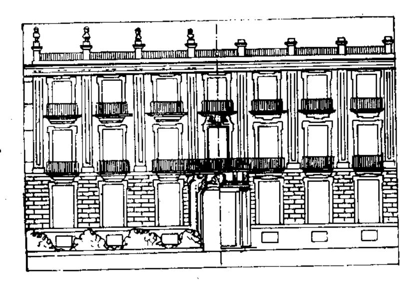
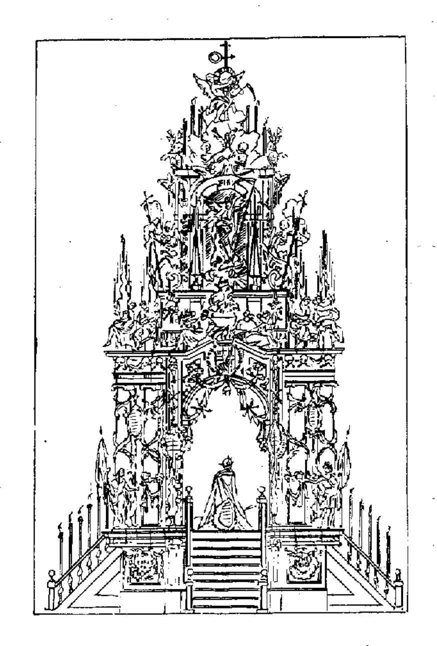

345-347.—CLOUET: Retrato.—A. DE ARFE: Custodia, Santiago.—BECERRIL: Custodia, N. York.

Figs. 305, 306.—Modelo de madera del Alcázar de Madrid.—Ayuntamiento, Madrid.

Figs. 307, 308.—Palacio del Buen Retiro, actual Museo del Ejército.—El Pilar, Zaragoza. *(Delojo.)*

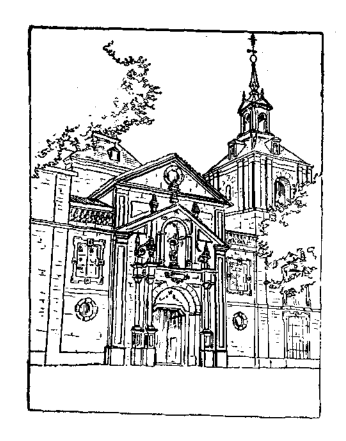
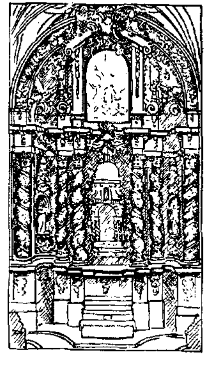




Figs. 309-311.—Donoso: Casa de Panadería.—Churriguera: Casa de Goyeneche, actual Academia de S. Fernando. Catafalco de María Luisa. *(Delojo.)*

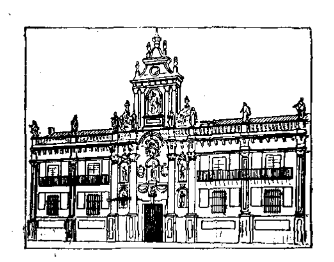
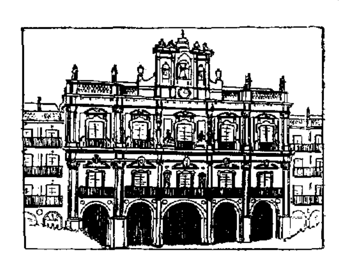
ticular preferencia dos temas que serán característicos de la escuela madrileña, el estípite y el grueso baquetón de sección asimétrica, y, sobre todo, concibe las portadas con movimiento y riqueza hasta entonces desconocidos en la arquitectura europea. El soporte en forma de aguda pirámide invertida tiene su precedente en el hermes clásico, y el mismo Miguel Angel lo emplea como tema decorativo secundario. Pero la transformación en pro de su forma barroca se opera en el siglo XVII. En fecha al parecer bastante temprana de esa centuria, y con características muy semejantes a las que presentará en España, se encuentra en la iglesia de Bückeburg, en Alemania. Churriguera lo emplea en algún dibujo, y, en pequeño tamaño, en el tabernáculo del retablo de San Esteban. El estípite —del latín *stipes*, estaca, tronco—, según aparece en manos de Ribera, tiene basa y capitel, como todo soporte clásico, pero su fuste consta de un primer cuerpo en forma de pirámide invertida, de otro de proporciones cúbicas y de un tercero pequeño y apiramidado en posición vertical. El estípite barroco es frecuente en los retablos de todo el mundo hispánico, pero sólo lo emplean sistemáticamente en las fachadas Ribera (fig. 319) y sus discípulos ,y, como veremos, alguna escuela mejicana. Al baquetón, que como encuadramiento de vanos (fig. 322) adquiere ya gran desarrollo en el barroco anterior, le concede Ribera importancia de primer orden, proyectándolo considerablemente para crear sombras violentas y prolongándolo para que, como el alfiz de tiempos de los Reyes Católicos, encuadre varios elementos de la fachada.

En la iglesia de Montserrat (1720), una de sus primeras obras, nos muestra ya los estípites en el campanario, cuyo chapitel bulboso es ejemplo característico de la evolución dieciochesca de los rectilíneos modelos escurialenses (figs. 317, 318). Pero donde el estilo de Ribera alcanza su plena expresión es en las portadas de sus edificios civiles y, sobre todo, en la del Hospicio (1722) (lám. 349), su obra maestra. El violento ímpetu ascendente, tan propio del barroco, eleva todo el conjunto, curvando la cornisa del entablamento y rompiendo la de la fachada, cuyo trozo central, a manera de penacho, sirve de remate a la portada. Caprichosas claraboyas horadan las amplias enjutas, mientras ante las del segundo cuerpo dispone unos vasos con típico sentido barroco del contraste. Concebida la portada como un retablo, un gran cortinaje la encuadra lateralmente. Por su planta de tipo central, por el efecto de los chapiteles de las torres y del cimborrio, es muy interesante la iglesia de Nuestra Señora del Puerto (figs. 320, 321).

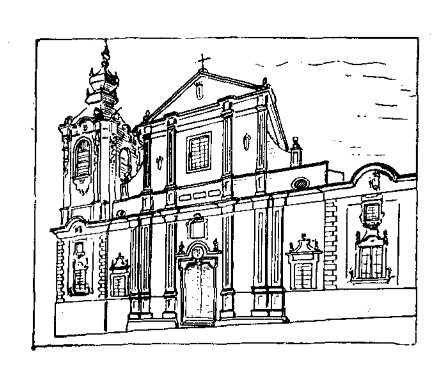
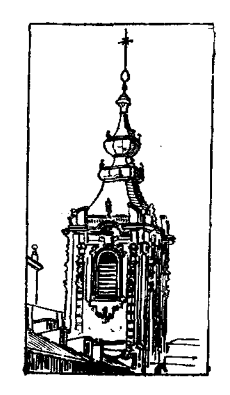
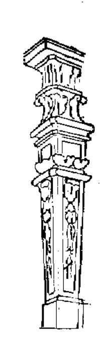
Sin el recargamiento extraordinario de la del Hospicio, aún se conserva en Madrid toda una serie de portadas (fig. 322) debidas a Ribera


Figs. 312-314.—Churriguera: Nuevo Baztán. Retablo, Salamanca. Catedral, Valladolid. *(Argilés, Delojo.)*

Figs. 315, 316.—Tomé: Universidad, Valladolid.—G. de Quiñones: Ayuntamiento, Salamanca. *(Delojo.)*

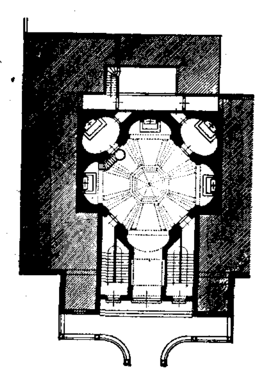
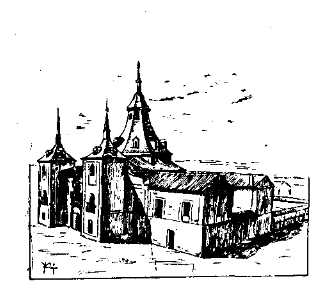
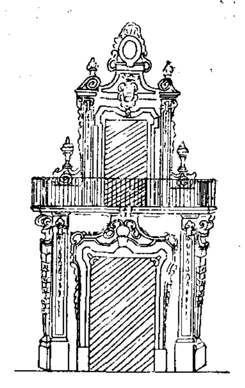
Figs. 317-319.—P. de Ribera: Iglesia de Montserrat. Estípite. *(Delojo.)*

y sus discípulos. En ellas el balcón suele aparecer ligado a la puerta principal, y el conjunto se corona con el escudo familiar. Elemento decorativo capital es el gran baquetón cada vez más prominente y quebrado en complicadas formas mixtilíneas. Sirvan de ejemplo la casa de Miraflores y la del marqués de Perales. A Pedro de Ribera se debe también el puente de Toledo (fig. 323).

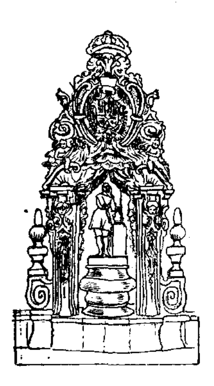
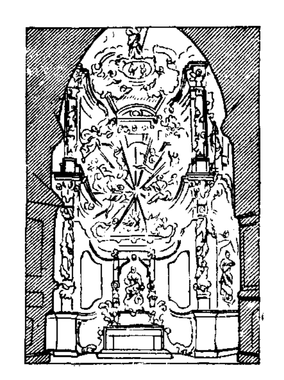
La iglesia de San José (1742) (fig. 325) es obra anónima que se construye en el estilo tradicional madrileño cuando ya comienzan a imponer su estilo los arquitectos extranjeros de los Borbones.

Los Tomé.—Si Ribera representa el punto culminante del barroquismo español peninsular en cuanto a decoración, quien encarna de manera más exaltada entre nosotros el ansia de espacio del barroco es el leonés Narciso Tomé, cabeza de la familia de arquitectos decoradores de ese nombre. Es el autor del Transparente de la catedral de Toledo (1721) (fig. 324), que cantan sus admiradores contemporáneos como la *octava maravilla.* Su hermoso retablo es de ricos mármoles y bronces, y está trazado en perspectiva para fingir una profundidad que no existe. Para favorecer esa perspectiva con un violentísimo efecto de luz, cala una de las bóvedas de la girola y labra sobre ella una enorme linterna, donde la parte superior del retablo se hace escultura para terminar fundiéndose en una gloria de pintura. Sumido en la media sombra del templo gótico, el efecto teatral y deslumbrante típicamente barroco del Transparente señala una de las metas alcanzadas por el estilo. A Tomé se debe también el retablo mayor de la catedral de León, hoy en las Capuchinas de esta población. En unión de sus hijos decora la fachada de la Universidad de Valladolid, obra de Fray Pedro de la Visitación (1715) (fig. 315).

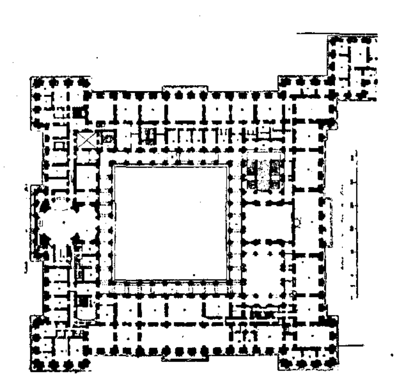
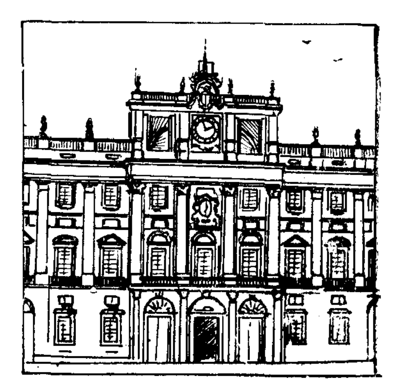
Los arquitectos cortesanos extranjeros del siglo xviii: Juvara, Sacchetti, Bonavía y Carlier. Ventura Rodríguez.—Paralelamente a la arquitectura barroca nacional, que se mantiene pujante en casi toda la Península durante el siglo xviii, trabaja en la corte, al servicio de la nueva dinastía borbónica, un grupo de arquitectos extranjeros, en su mayoría italianos, enemigos decididos de las exuberancias decorativas españolas. Sus empresas principales son los nuevos palacios reales, aunque también ejecutan algunos templos. No obstante su parquedad decorativa y su respeto a los cánones clásicos, que los convierten en los patrocinadores del neoclasicismo español, a ellos se deben las únicas plantas verdaderamente barrocas de tipo borrominesco creadas en España.

Figs. 320-322.—P. de Ribera: Virgen del Puerto. Portada de casa. *(Delojo.)*


Figs. 323-325.—P. de Ribera: Templete del puente de Toledo.—Tomé: Transparente, Toledo.—S. José, Madrid. *(Delojo, Schubert.)*

Figs. 326, 327.—Palacio Real, Madrid. *(Delojo.)*

El incendio de 1734, que destruye el viejo Alcázar de los Austrias, obliga a levantar un nuevo palacio, y para construirlo se acude a Juvara († 1736), el arquitecto italiano que, como queda dicho más se ha distinguido como constructor de palacios, y que con su moderación casi clásica representa la antítesis del estilo de Pedro de Ribera. Pero muerto poco después, sólo tiene tiempo de trazar un enorme edificio de planta cuadrada, de cerca de medio kilómetro de lado, con numerosos patios y coronado por una balaustrada rematada en estatuas. De proporciones muy apaisadas, al gusto francés, al morir Juvara y encomendarse las obras a su discípulo Juan B. Sacchetti († 1764), el edificio gana en altura lo que pierde en superficie, con la consiguiente multiplicación de las plantas. El palacio adquiere así proporciones italianas (figs. 326, 328, 332). Complétase con cuatro cuerpos salientes a manera de torreones en los ángulos y otros en los centros, y los múltiples patios de Juvara se reducen a uno grande central. La ordenación de la fachada (fig. 327) responde al modelo del palacio Madama, de Turín, ya citado (fig. 296).

Comenzado con anterioridad el de La Granja (1721) (fig. 333), según las trazas del madrileño Teodoro Ardemans († 1726), concédese en él gran importancia al templo, que, como en El Escorial, se coloca en el centro y se remata con chapiteles bulbosos desconocidos hasta entonces en España. Su gran fachada (fig. 329), obra ya de Juvara, es de grandes pilastras y columnas de orden gigantesco que arrancando de tierra recorren las dos plantas del edificio. Frente a ella se extiende el gran jardín de estilo francés debido a Renato Carlier, en cuyo trazado geométrico aparecen distribuidas numerosas fuentes, abundantemente surtidas de agua por el estanque situado en la montaña vecina.

El palacio de Aranjuez (fig. 348) es, bajo Felipe V y sus hijos, objeto de tan grandes ampliaciones, que puede considerarse obra de esta época, aunque se procura ajustarse en cierto modo al estilo del edificio, construido por Felipe II. Dirige las obras principalmente el italiano Santiago Bonavía (1760), si bien las largas alas laterales (1775), ligeramente oblicuas para fingir una mayor profundidad son obra de Sabatini, el arquitecto de Carlos III. Pero Aranjuez no es sólo el Palacio, sino un pueblo construido para su servicio, con una gran plaza con la capilla de San Antonio (fig. 340) al fondo, y un dilatadísimo parque, que tiene su origen en el siglo XVI, y donde se levantan más tarde bellos palacetes de estilo neoclásico.

La decoración y amueblamiento del gran palacio de Madrid, que comienza hacia 1760, y de los restantes palacios reales, obliga a crear varias industrias de lujo, que quedan, según norma corriente del des-

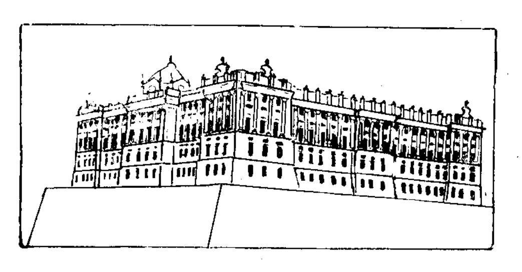
potismo ilustrado, bajo el patronato real. Carlos III, al venir de Nápoles (1759), traslada a Madrid su fábrica de porcelana de Portici y la establece en los jardines del palacio del Buen Retiro, bajo la dirección del italiano Gricci. Allí no sólo se labran jarrones y grupos decorativos, sino las placas y relieves de temas chinescos con que se revisten las salas de porcelana (fig. 349) de los palacios de Madrid (1765) y Aranjuez (1760), ambas con rocalla. En La Granja se instala la Fábrica de Vidrio (1734), donde se labran los innumerables espejos y arañas necesarios para los palacios reales, y en el Buen Retiro de Madrid (1721) la Fábrica de Tapices para las sedas y tapices. El salón Gasparini (fig. 334) es una de las piezas más bellamente decoradas de Palacio.

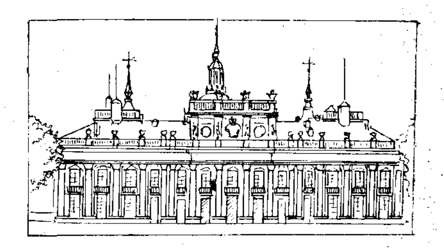
Estos arquitectos extranjeros no se limitan a construir palacios. El gran innovador de la arquitectura religiosa es Bonavía, quien en la iglesia pontificia de San Miguel (1739) (figs. 337, 339) deja ver sus entusiasmos borrominescos en su fachada convexa, su capilla mayor de curva indefinida, sus pilastras dispuestas oblicuamente, sus arcos fajones cruados, sus cúpulas ovaladas de sección en arco carpanel y sus caprichosas claraboyas treboladas. Análogo deseo de novedades y de movimiento inspira a su capilla de San Antonio de Aranjuez (figuras 340).

En las Salesas Reales (1750), obra del francés Francisco Carlier († 1760), la fundación religiosa real más importante, esos deseos de novedad y de movimiento borrominesco se atemperan notablemente (figuras 341, 342). A él se debe además la iglesia del Pardo (figs. 343, 347).

Ventura Rodríguez († 1785), formado con los maestros de los palacios reales y profesor de Arquitectura de la Academia de San Fernando, es el primer arquitecto español que se adhiere al neoclasicismo, llegando a ser considerado como el restaurador de la arquitectura española. Su formación, sin embargo, es barroca, y a él se debe nuestro templo más típicamente borrominesco; por eso, aunque suele ser incluido en el período neoclásico, dado el carácter barroco italianizante de la mayor parte de su obra, es preferible estudiarlo en este lugar.

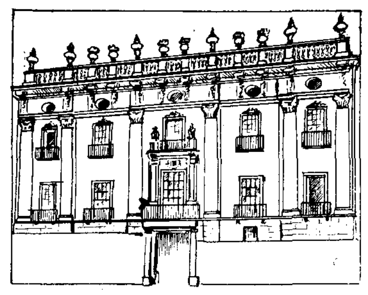
La iglesia de San Marcos (1749), construida para conmemorar la batalla de Almansa, y que no tiene más precedente entre nosotros que la de San Justo y Pastor, describe en su planta una serie de no menos de cinco elipses y un arco carpanel, con el consiguiente movimiento de muros y pilastras (figs. 350, 351). Análogo sentir barroco inspira las bóvedas elipsoidales y las claraboyas treboladas de la capilla de la Virgen del Pilar (1750), de Zaragoza. El clasicismo de Ventura Rodríguez se manifiesta, en cambio, en el revestimiento con que reem-

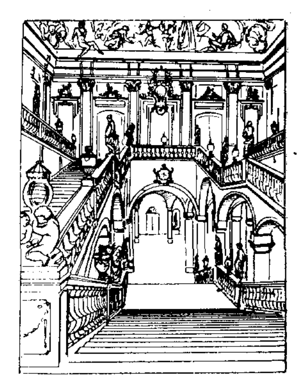




Figs. 328, 329.—Palacio Real, Madrid.—Juvara: Palacio de La Granja. *(Delojo.)*







Figs. 330-332.—Escalera del Palacio Madama, Turín.—Palacio de la Virreina, Barcelona.—Escalera del Palacio Real, Madrid. *(Delojo.)*

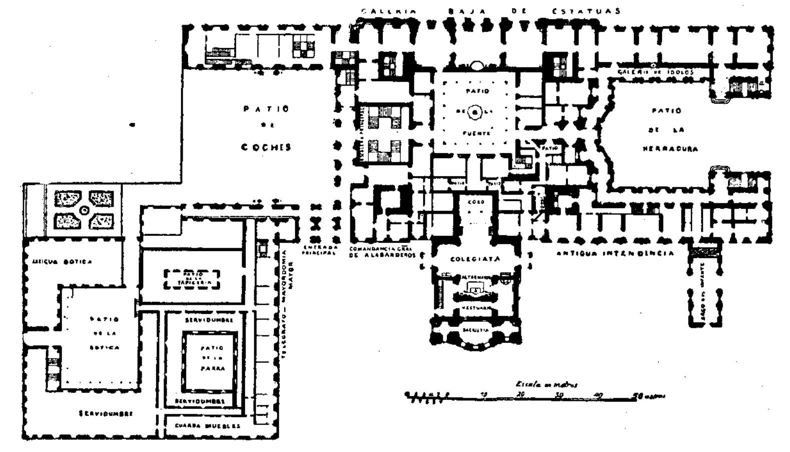


Fig. 333.—Palacio de La Granja. *(Breñoso.)*

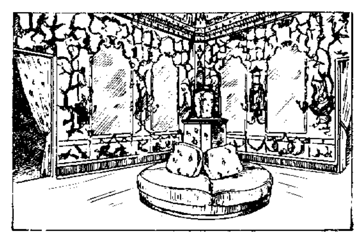
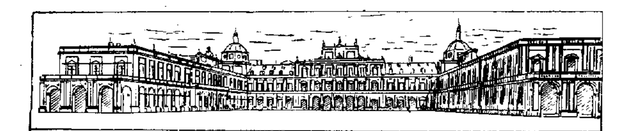
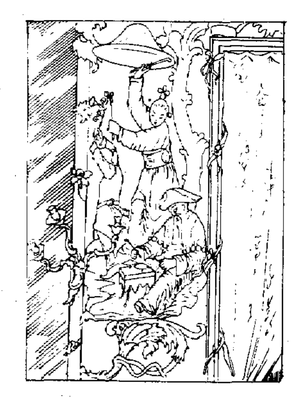
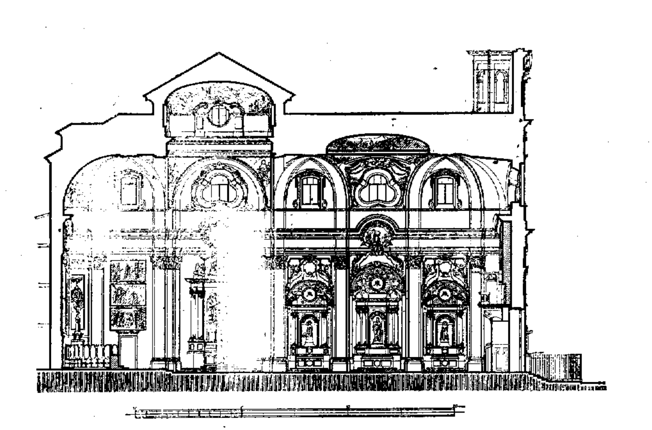


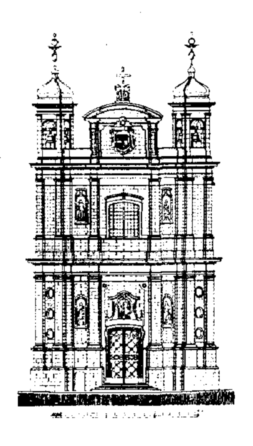
Fig. 334.—Salón de Gasparini, Palacio, Madrid.



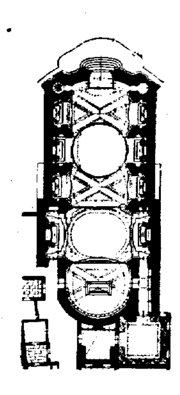


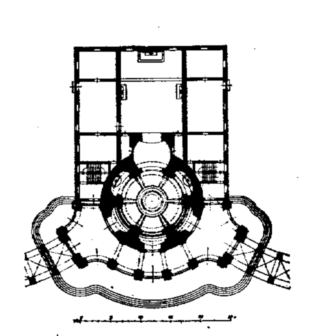
Figs. 335, 336.—Palacio, Aranjuez. Decoración de porcelana. *(Delojo.)*

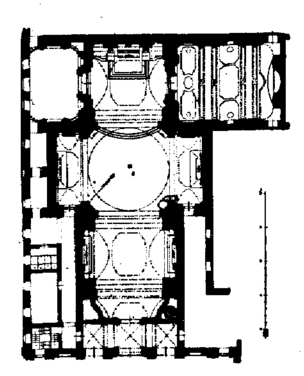




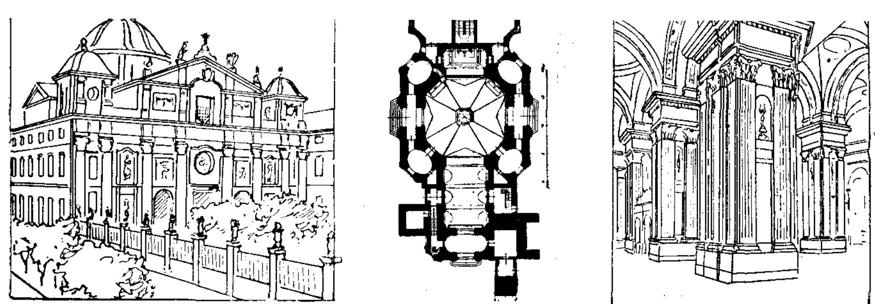
Figs. 337, 338.—Bonavía: S. Miguel. *(Schubert.)*



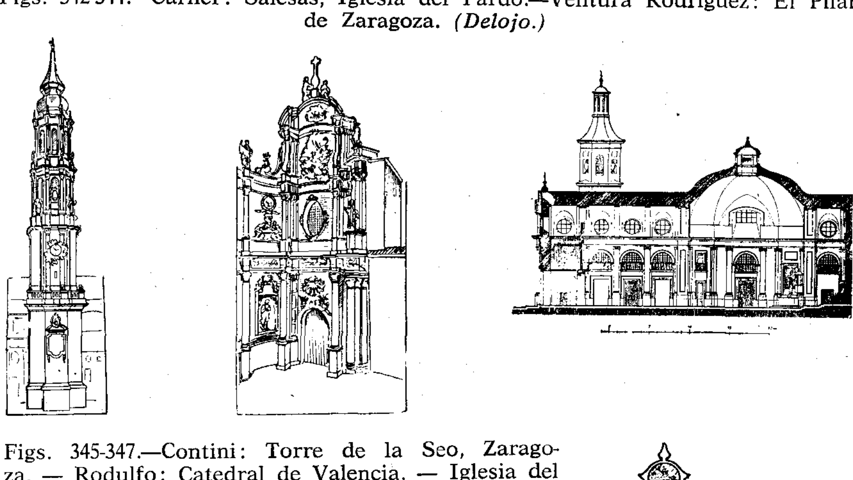




Figs. 339-341.—Bonavia: S. Miguel—S. Antonio, Aranjuez.—Carlier: Salesas. *(Schubert.)*



Figs. 342-344.—Carlier: Salesas, Iglesia del Pardo.—Ventura Rodríguez: El Pilar de Zaragoza. *(Delojo.)*



Figs. 345-347.—Contini: Torre de la Seo, Zaragoza. — Rodulfo: Catedral de Valencia. — Iglesia del Pardo. *(Delojo.)*

Figs. 348, 349.—Cabezas: S. Francisco el Grande. Figs. 350, 351.—Ventura Rodríguez: S. Marcos, Madrid. *(Schubert.)*

plaza, en 1753, la decoración barroca del interior del templo (fig. 344). Ese ideal neoclásico se intensifica en la iglesia de los Filipinos, de Valladolid (1760) (fig. 356), de planta circular, y en la fachada de la catedral de Pamplona (1783) (fig. 353). Ventura Rodríguez proyecta además numerosos monumentos que, por unas razones o por otras, no llega a ejecutar, pero de los que conservamos los planos. De gran belleza y originalidad son los del Santuario de Covadonga (1780), cuya construcción se suspende apenas comenzada. Los de San Francisco el Grande, de Madrid (figs. 354, 355), revelan el gran empeño puesto en esta obra, que hubiera sido la suya más importante, pero que es encomendada al lego franciscano Francisco Cabezas († 1773), a quien se debe el templo circular existente, cubierto por enorme bóveda de treinta y tres metros de diámetro (figs. 348, 349). De sus obras civiles, la más importante, aunque no íntegramente suya, es el palacio de Liria (1770), donde se siguen las normas del palacio barroco italiano (fig. 357).

Buen ejemplo del mismo barroco clasicista, cultivado por Ventura Rodríguez bajo el patrocinio de la Academia de San Fernando, es la fachada de la catedral de Lugo (fig. 359), construida por Julián Sánchez Bort († 1784).

Además de los arquitectos extranjeros anteriores establecidos en la corte, deben quedar citados aquí otros que dejan obras en otras partes del país; en primer lugar, todavía dentro del siglo XVII, los italianos Juan Bautista Contini y Carlos Fontana. Contini es el autor de la torre de la Seo de Zaragoza (1683) (fig. 345), coronada por chapitel de tipo estrangulado, como, al parecer, no se emplea en Castilla hasta la centuria siguiente. Fontana da las trazas del Colegio de Loyola (1684) (figura 358), cerca de Azpeitia, de planta circular. Al alemán Conrado Rodulfo se debe la portada de la catedral de Valencia (1703) (fig. 346), que en la convexidad de su calle central delata una intensa influencia borrominesca que emplean los arquitectos cortesanos sólo varias décadas más tarde.

ANDALUCÍA: ACERO, LOS FIGUEROA Y HURTADO IZQUIERDO.—En Andalucía se construye la última gran catedral española. Centralizado en Cádiz el comercio de Indias, se hace necesario reemplazar el viejo templo por otro a tono con la riqueza creciente de la ciudad. Comenzóse en 1729, y el artista elegido es Vicente Acero, quien, al trazarlo (figs. 360, 361), conocedor de la tradición renacentista española, elige por modelo la catedral de Granada, tomando de ella la capilla mayor circular y, simplificándola, la organización de los pilares, aunque, como hijo de su siglo, procura mover la fachada principal siguiendo las normas borro-

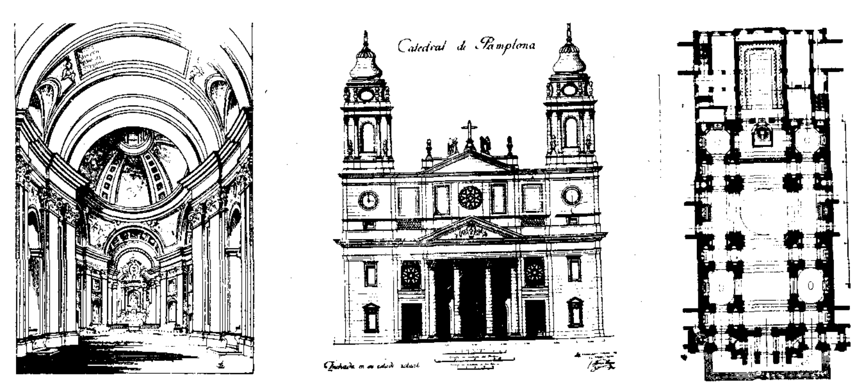
minescas. Por desgracia, no llegan a ejecutarse las torres por él concebidas, y la fachada sólo en parte responde a su traza (figura 360).

En Sevilla, el estilo barroco produce ya en el siglo XVII obras de cierto interés. La iglesia del Sagrario (1618) (figs. 363, 364), de Miguel de Zumárraga, de hermosas proporciones, revela en su cubierta de bóvedas vaídas y en las tribunas sobre las capillas cómo su autor se inspira en la iglesia renacentista del Hospital (fig. 165), de Fernán Ruiz. Desde el punto de vista decorativo, son jalones principales las yeserías de los interiores de San Buenaventura y de Santa María la Blanca.

Pero cuando la escuela crea sus obras más representativas es a fines de siglo. Los materiales preferidos son el ladrillo en limpio, los paramentos enlucidos y avitolados y el policromo barro vidriado. Leonardo de Figueroa es el autor de la iglesia de San Pablo (1691), donde el movimiento ondulante de la columna salomónica alcanza al anillo de la cúpula principal, y de la de San Luis (1699) (figs. 365, 366), de planta de cruz griega. La cúpula de ésta, también con anillo ondulado, ofrece una de las más bellas e importantes decoraciones pictóricas del tipo del P. Pozzo que poseemos en España (lám. 349). Pero su obra más conocida es el Colegio de San Telmo (1722) (fig. 370), cuya gran portada de piedra es la creación más monumental de la escuela. Antonio Matías de Figueroa († 1792), que gusta de incurvar las molduras de las portadas con característico ritmo dieciochesco, crea en la iglesia de Palma del Condado (1780) otra de las obras más típicas de la escuela; su portada de ladrillo en limpio es de gran finura de ejecución, y su esbelta torre encalada realza sus líneas con azulejos. La figura 367 reproduce una cúpula gallonada de la escuela de los Figueroa, buen ejemplo del grado de barroquismo a que se llega en capillas y camarines sevillanos.

La arquitectura civil cuenta con la Fábrica de Tabacos (1750) (figura 368), uno de los edificios dedicados a la industria más amplios y bien pensados de esta centuria. Es obra del holandés Van der Beer, y al presente está siendo transformada para adaptarla a Universidad. Mucho más representativas del estilo dieciochesco de la escuela son, en cambio, las numerosas casas conservadas en los grandes pueblos de la comarca. Entre las de Ecija, la del marqués de Peñaflor (fig. 369) se distingue por su balcón corrido, su gran alero, su patio y sus caballerizas. La del conde de la Gomera (fig. 371), de Osuna, tiene cornisa rizada de cierto aire hispanoamericano y torreón con mirador.

Personalidad de primera fila dentro de la arquitectura barroca andaluza, aún no bien conocida, es Francisco Hurtado Izquierdo († 1725), maestro mayor de la catedral de Córdoba, pero que deja sus principales



Figs. 352-354.—Ventura Rodríguez: S. Marcos. Catedral de Pamplona. Proyecto par S. Francisco el Grande, Madrid. *(Schubert, Yarnoz.)*

Figs. 355, 356.—V. Rodríguez: Proyecto para S. Francisco el Grande. Filipinos, Valladolid. *(Schubert.)*

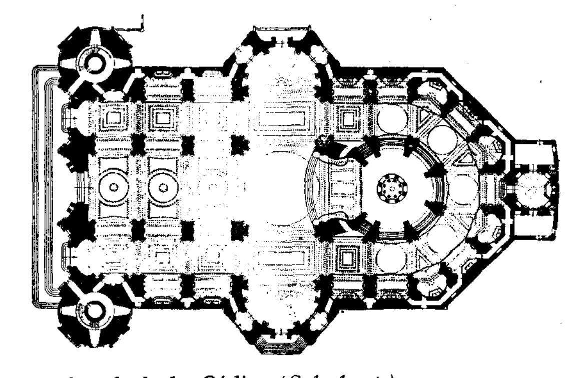
Figs. 357-359.—Ventura Rodríguez: Palacio de Liria.—Fontana: Iglesia de Loyola.—Sánchez Bort: Catedral de Lugo.

obras en Granada. En ella traza el Sagrario (1705) (figs. 371, 372), de planta de cruz griega, con gran cúpula y muy sobria decoración, y, al parecer, la sacristía de la Cartuja (1730-1742), donde, en cambio, la decoración barroca posterior a su muerte crea una de sus obras maestras (lám. 350). Flanqueada por especie de estípites, las molduras mixtilíneas recubren íntegramente sus bóvedas y muros, con modelos siempre diversos. Completan la riqueza decorativa del deslumbrante interior lujoso zócalo de mármol de Lanjarón y cajoneras de maderas ricas, concha, marfil y plata primorosamente labradas por fray José Manuel Vázquez. Obras anteriores y seguras de Hurtado son, en cambio, el tabernáculo de mármol de la misma cartuja, cuyas bóvedas gallonadas de intradós pendiente marcan una meta en el barroquismo de nuestra arquitectura, y el Sagrario de la Cartuja del Paular.

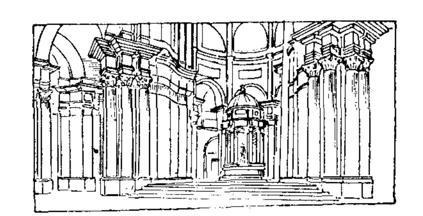
Los otros dos maestros principales que trabajan en el reino granadino son José Bada, que emplea estípites en el antiguo trascoro de la catedral, traza la iglesia de San Juan de Dios y alguien piensa que la Sacristía de la Cartuja, y Gaspar Cayón, que interviene en la rica portada de la catedral de Guadix.

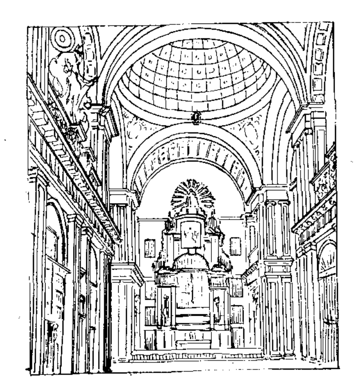
GALICIA: ANDRADE, CASAS NÓVOA, SIMÓN RODRÍGUEZ Y SARELA. LEVANTE.—Fundamentalmente dieciochesca, una de las escuelas barrocas de mayor personalidad es la gallega, que, como la madrileña, emplea con frecuencia el granito. Pueden distinguirse en ella dos etapas. Con anterioridad a 1740, se caracteriza por el deseo de crear edificios de elegantes proporciones, por sus soportes de tradición clásica y por su decoración plenamente subordinada al conjunto arquitectónico. El fundador de la escuela es el santiagués Domingo Antonio Andrade († 1712), autor de un libro sobre arquitectura y a quien se debe la Torre del Reloj de la catedral de Santiago (fig. 374). El cubo, recorrido por una serie de pilastras que hacen sus proporciones más esbeltas, y el campanario, con sus linternas laterales y su bella decoración, forman un conjunto elegante y rico, sin recargamiento. Pero el gran maestro de la arquitectura compostelana es Fernando Casas Nóvoa († 1751), formado en las enseñanzas de Andrade. A él se debe la espléndida fachada del Obradoiro (1738) (lám. 350), que se antepone al viejo templo románico, y que es, probablemente, la creación más grandiosa del barroco peninsular, dotada de un movimiento ascendente casi gótico. Perfil de fachada de gran catedral gótica es, en efecto, el de sus cinco agudos piñones decrecientes, que, como otras tantas flechas, lanzan nuestra mirada al cielo, y a ese mismo anhelo de altura responde el movimiento de las columnas que, cual camino de luz y sombra, la recorren en toda su altura. Tras la espléndida fachada, falsa como una decoración de tea-





Figs. 360, 361.—Acero: Catedral de Cádiz. *(Schubert.)*





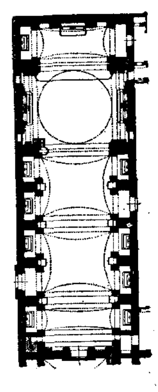
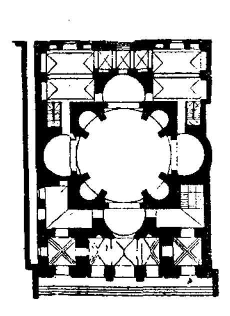
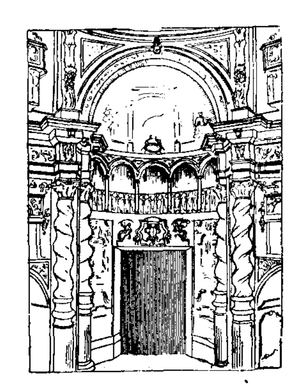
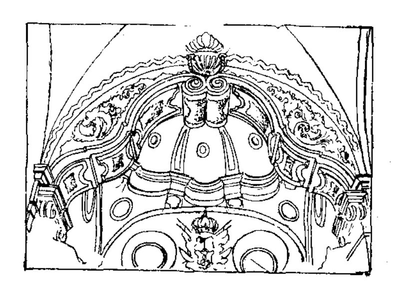


Fig. 362.—Catedral de Cádiz. Figs. 363, 364—Zumárraga: Sagrario, Sevilla. *(Schubert, Delojo.)*





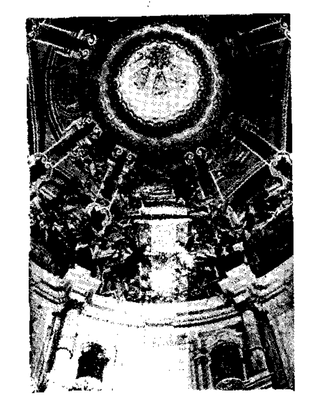
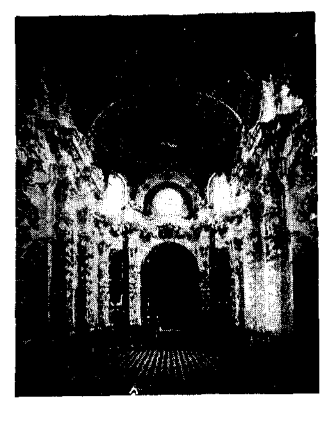


Figs. 365, 366.—Figueroa: S. Luis, Sevilla. Fig. 367.—Bóveda de la Luisiana. *(Sancho, Delojo.)*

tro, se levantan los ricos campanarios suspendidos en el aire por el ímpetu ascendente de los cubos, mientras la monumental escalera sirve de magnífico pedestal al maravilloso conjunto, preparándonos con sus líneas oblicuas para gozar de la teatral escenografía. A Casas se deben, además, el retablo mayor del templo y la fachada de la iglesia de Villanueva de Lorenzana.

Los sucesores de Casas Nóvoa carecen de su talento y de su sentido de la medida y de la elegancia. Deseosos de crear un estilo nuevo, es a veces la extravagancia uno de sus rasgos más acusados. En quien más se acusa la tendencia es en Simón Rodríguez, quien, siguiendo la misma ruta anticlásica que Alonso Cano, se esfuerza en crear intensos efectos de claroscuro, renunciando radicalmente a la decoración vegetal y entregándose en brazos de sencillas pilastras, placas recortadas, óvalos y discos lisos, que hacen pensar en una obra de marquetería gigantesca. En su fachada de Santa Clara (fig. 375), los elementos decorativos se simplifican de tal forma y adquieren tales proporciones, que se diría concebida por un cubista. Aunque mucho menos extremado, a esta misma tendencia pertenece Ferro Caaveiro, autor del Ayuntamiento de Lugo (1736), y Fernández Sarela, cuya obra principal es el Cabildo santiagués (1758) (figs. 377, 379). Pero esta segunda etapa de la arquitectura barroca compostelana termina de una manera dramática cuando, encargado Sarela de la obra de la puerta de la Azabachería de la catedral, trazada por Ventura Rodríguez, al permitirse ciertas libertades barrocas en la interpretación de los planos, es destituido fulminantemente por la Academia de San Fernando, baluarte ya del neoclasicismo triunfante. A Sarela se debe, además, la Puerta del Deán (fig. 376).

Al lado de estas grandes escuelas no faltan en otras regiones arquitectos de valía mal conocidos o grupos de obras que revelan la existencia de otras tantas escuelas menores. Este último es el caso, por ejemplo, de una curiosa serie de iglesias y capillas aragonesas, cubiertas con bóvedas revestidas por ricas yeserías, en las que el lazo morisco rectilíneo y curvo es elemento decorativo predominante, delatándonos la supervivencia del mudejarismo, siempre tan vigoroso en Aragón. El monumento principal es la iglesia de San Ildefonso, de Zaragoza, pero deben recordarse además las cúpulas de la Seo, y de las Iglesias de Calatayud y Maluenda. En Murcia trabajan el anónimo autor de la portada con estípites de la Santa Cruz de Caravaca (1722); Jaime Bort, a quien se debe la fachada de la catedral de Murcia (1737) (fig. 378), sin duda una de las obras más monumentales de nuestra arquitectura, y el italiano Baltasar Canestro, autor del bello Palacio Episcopal (1748)

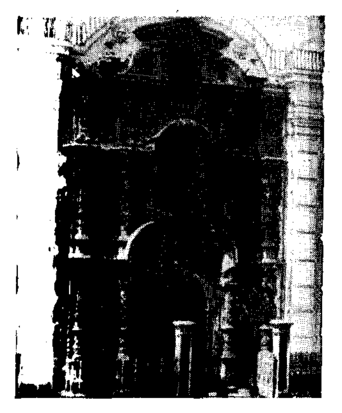
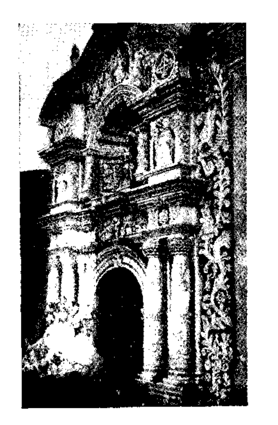




348-350.—P. RIBERA: Hospicio, Madrid.—FIGUEROA: S. Luis, Sevilla.—Sacristía de la Cartuja, Granada.



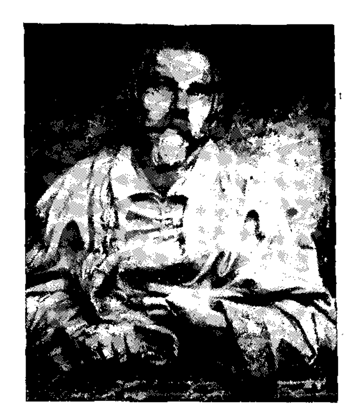


351-353.—CASAS NÓVOA: Fachada del Obradoiro.—ROVIRA: Casa del Marqués de Dos Aguas.—L. RODRÍGUEZ: S. Martín Tepotzotlán.


354-356.—S. Agustín, Lima.—Iglesia, Yanahuara.— S. Lorenzo, Potosí.





357-359.—BERNINI: Santa Teresa. Apolo y Dafne. Sepulcro de Fonseca, Roma.



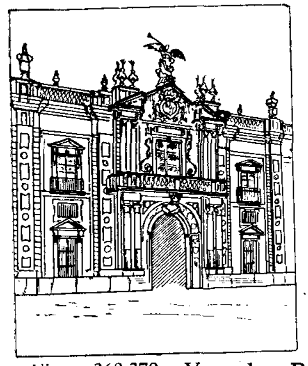
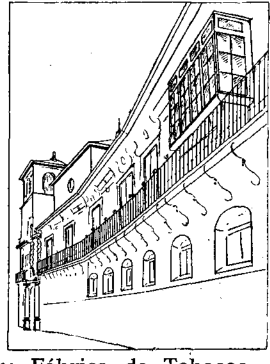
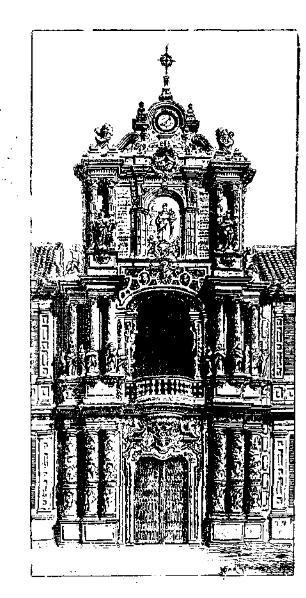


360-362.—BERNINI: C. Buonarelli. E. Borghese.—DUQUESNOY: San Andrés.

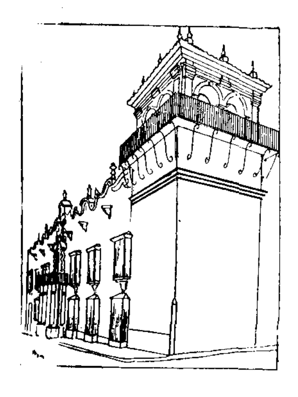
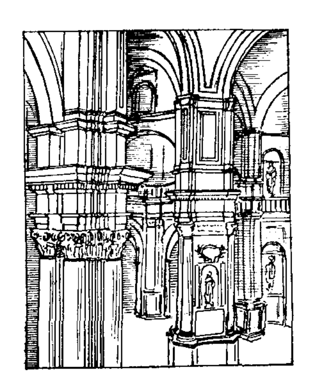
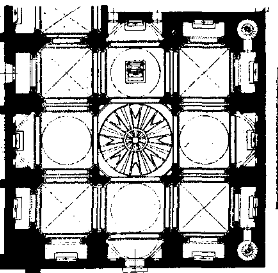




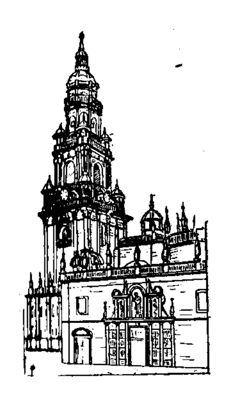
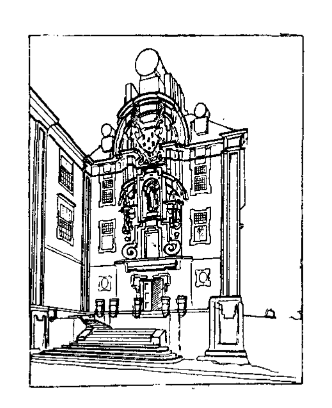
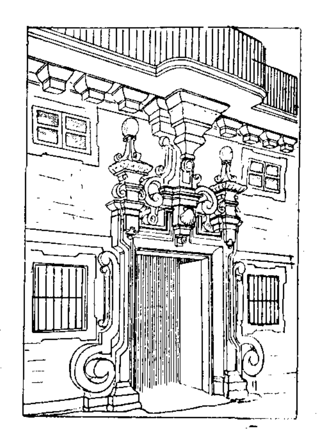
363-365.—BERNINI: Longinos. Luis XIV. Tritón, Roma.

Figs. 368-370.—Van der Beer: Fábrica de Tabacos, Sevilla.—Casa del marqués de Peñaflor, Ecija.—Figueroa: Colegio de San Telmo, Sevilla. *(Delojo.)*

Figs. 371-373.—Casa del conde de la Gomera, Osuna.—Hurtado: Sagrario, Granada. *(Schubert, Delojo.)*

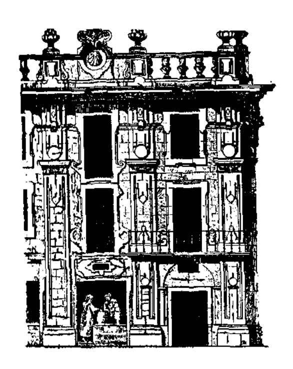
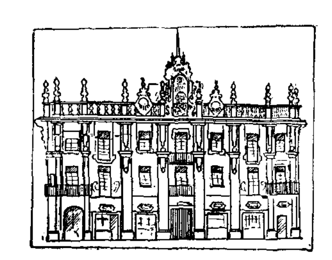
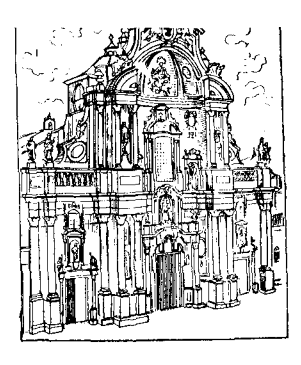
Figs. 374-376.—Andrade: Torre del Reloj.—Simón Rodríguez: Sta. Clara.—Fernández-Sarela: Casa del Deán, Santiago. *(Delojo.)*

de la misma ciudad. En Valencia, J. B. Viñes levanta a fines del siglo XVII la esbelta torre octogonal de Santa Catalina (1688), decorada con columnas salomónicas; pero la obra de verdadero relieve, dentro de la arquitectura barroca española, es la casa del marqués de Dos Aguas (1740) (lám. 352), debida al pintor Rovira, quien, como Churriguera en la Academia de San Fernando, labra unos grandes peñascos en el zócalo. En Mallorca, inspirándose el barroco en las viejas casas góticas de patios con amplísimos arcos rebajados (figs. 382, 383), crea un nuevo tipo de casa típicamente mallorquina, entre cuyos principales ejemplares figura el Palacio Morell (1763), obra de Gaspar Palmer.

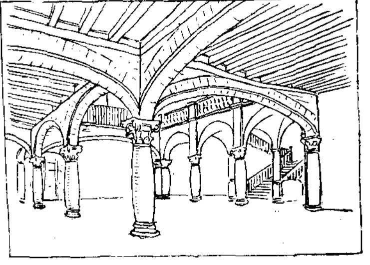
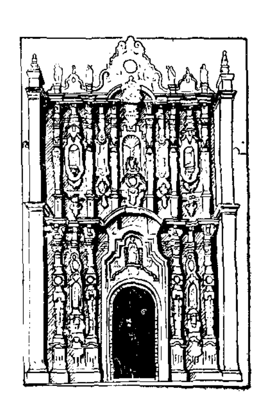
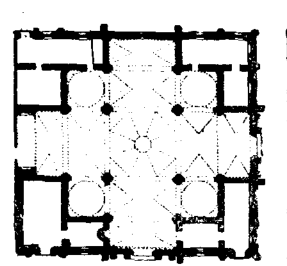
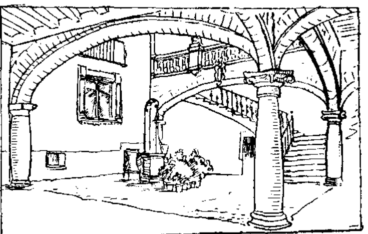
MÉJICO: LORENZO RODRÍGUEZ Y GUERRERO Y TORRES. PUEBLA.—El barroco español no se limita al ámbito peninsular. España, hasta principios del siglo XIX, se extiende al otro lado del Atlántico por casi toda América, y aún comprende en los confines de Asia las Islas Filipinas. Pobladas estas dilatadas tierras en su mayor parte por mestizos e indígenas que paulatinamente se han incorporado a la civilización europea, esta enorme masa de sangre no española que se mezcla con la de los conquistadores deja sentir ya en la época barroca, y en proporciones notables, su presencia en la interpretación del nuevo estilo.

Aunque produce monumentos de primer orden durante el siglo XVII, la arquitectura barroca mejicana es, sobre todo, dieciochesca. Comienza a gustar del arco poligonal en el siglo XVII, y manifiesta en la centuria siguiente un entusiasmo sin igual en ninguna otra arquitectura moderna europea por los arcos y claraboyas mixtilíneas (fig. 384), cuyos precedentes más inmediatos son los hispanoárabes y góticos de fines del siglo XV. En cuanto al conjunto del templo, el rasgo más característico es el abundantísimo empleo de la cúpula sobre tambor octogonal, con frecuencia con rica decoración de cerámica vidriada en la bóveda. Las torres son de esbeltísimas proporciones.

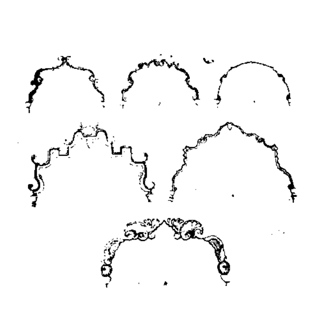
Entre las varias escuelas que pueden distinguirse en la antigua Nueva España, que, además del actual Méjico, comprende todo el oeste de los Estados Unidos, la más importante es, probablemente, la de la capital, cuyos monumentos suelen distinguirse por la sobria policromía de su piedra clara de Chiluca y la volcánica oscura o rojiza del *tezontle*. Al primer tercio del siglo pertenece el arquitecto Pedro de Arrieta († 1738), maestro formado todavía en el estilo seiscentista, autor de la basílica de Guadalupe, de planta rectangular, como el Pilar de Zaragoza, con una torre octogonal en cada ángulo. Los arcos de sus puertas son semioctogonales. Introducido el estípite riberesco por Balbás en

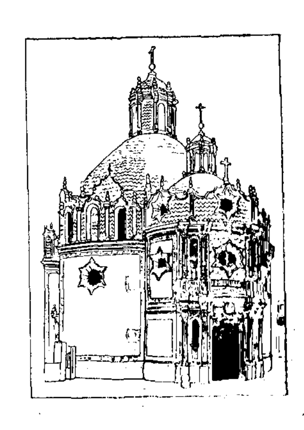




Figs. 377-379.—Fernández-Sarela: Cabildo, Santiago de Compostela.—Bort: Catedral de Murcia. *(Delojo.)*

Figs. 380, 381.—L. Rodríguez: Sagrario, Méjico. *(Argilés.)* **Figs. 382, 383.—Patios** mallorquines. *(Delojo.)*





el retablo de la capilla de los Reyes (1718), al emplearlo el granadino Lorenzo Rodríguez († 1774) en las fachadas del Sagrario (1749) (figuras 380, 381), lo hace arraigar en la Nueva España con más fuerza que en su patria original. Sus riquísimas portadas, cubiertas de estípites, destacan sobre el *tezontle* oscuro del muro, que, como consecuencia de un proceso típicamente mejicano, más que soporte es ya un cerramiento, y puede así rematar en una caprichosa moldura mixtilínea, en la que ha desaparecido todo recuerdo clásico. A Lorenzo Rodríguez se atribuyen las dos fachadas de la Trinidad (fig. 385) y San Martín de Tepozotlán (lám. 353), de no menor riqueza que las del Sagrario. Arquitecto de estos mismos años y autor de otra hermosa obra de la arquitectura hispanoamericana es Diego Durán. Su espléndida iglesia del pueblecito minero de Tasco nos ofrece otra faceta del barroco mejicano dieciochesco, casi tan rica como la de Rodríguez y de no menor personalidad.

Guerrero y Torres († 1792), la última gran figura de la escuela, representa dentro del estilo una cierta reacción. Al menos renuncia al monstruoso estípite y, pese a sus trazas generales barrocas, reentroniza la columna en su hermosa portada de la Enseñanza (1778), último eslabón de la brillante serie de las de la ciudad. Aunque inspirándose en una planta romana, crea en la capilla del Pocito (1777) (figs. 386, 387) una de las obras más típicas de la arquitectura mejicana. Emplea en su fachada el arco mixtilíneo y la claraboya en el último momento de su evolución, y cubre el edificio con una bella serie de bóvedas revestidas de azulejo. La casa mejicana, que a lo largo del siglo ha venido definiendo cada vez más sus caracteres propios, encuentra también en Guerrero uno de sus principales creadores. A él se debe la del conde de San Mateo (fig. 391) y la llamada de Iturbide. De autor desconocido es la Casa de Azulejos.

Puebla es sede de otra de las escuelas de mayor personalidad de la Nueva España. Durante el siglo XVII da vida a varios talleres de yeseros que crearon decoraciones interiores tan ricas como la de Santo Domingo de Oaxaca, y tan originales, ya en fines del siglo, como la de la capilla del Rosario, de Santo Domingo de Puebla (1690). En la centuria siguiente los interiores de los templos poblanos llegan a extremos de recargamiento no superados. Pero los decoradores poblanos no se contentan con esas policromías interiores, sino que recubren las fachadas de sus casas y templos con ladrillos rojizos puestos de plano alternando con azulejo. Más tarde, esos pequeños azulejos u holambrillas se convierten en amplios tableros con escenas, todo ello fabricado en la misma Puebla, la patria americana de la cerámica vidriada. Típi-

cas creaciones de la escuela poblana son el Santurio de Ocotlán (figura 388), donde, sin embargo, el azulejo no se emplea; San Francisco y Guadalupe, de Puebla, decorada con grandes tableros de azulejo, y San Francisco Acatepec, de Cholula, en la que el azulejo cubre totalmente la portada, revistiendo incluso columnas y estípites. En las casas, a la polícroma decoración del tipo citado se agregan los tejaroces, que desempeñan papel de primer orden en el conjunto (fig. 390).

Las grandes fachadas con estípites no se limitan a las de la capital. El estilo de Lorenzo Rodríguez se extiende tan rápidamente por la región de Guanajuato y se construyen en sus principales poblaciones tantas y de tales proporciones, que no ceden en riqueza a las de la capital y comarca. Las fabulosas riquezas hechas rápidamente en las minas no tardan en reflejarse en monumentos como los de Guanajuato y de las bocaminas de sus alrededores. Incluso en pequeños pueblos agrícolas como Dolores se labran lujosísimas fachadas cuajadas de estípites.

En realidad, casi todas las grandes poblaciones de la Nueva España son sede de una escuela barroca con caracteres propios. Salvo la de Michoacán, que se distingue por su sobriedad y dota a su catedral de dos majestuosísimas torres, todas tienen por denominador común la riqueza. Fachada de primer orden, no superada en riqueza decorativa por ninguna otra, es la de la catedral de la famosa ciudad minera de Zacatecas, donde el estilo del follaje es de clara inspiración indígena. En Potosí, la obra maestra de la escuela es el Carmen (1749), e igualmente ricas son las catedrales de Saltillo, Chihuahua, etc. Querétaro alcanza una de las metas del barroco mejicano por el capricho de sus arcos mixtilíneos. En Oaxaca, los terremotos hacen que los edificios pierdan la elegancia típica del barroco de Nueva España.

Aunque de rango artístico más modesto, las misiones franciscanas establecidas al norte de la actual frontera mejicana dejan dos interesantes series de monumentos. En Nuevo Méjico, en el siglo XVII, emplean un tipo de iglesia de gruesas paredes, generalmente de tapial o adobe, dispuestas en talud y cubiertas por rollizos con los extremos salientes por las fachadas laterales.

Las misiones de California, fundadas por los PP. Junípero Serra y Lasuén, que se escalonan desde San Diego (1769), al Sur, hasta la actual San Francisco, son construcciones mucho más amplias, que, además del templo, eco muy apagado de los mejicanos coetáneos, tienen un gran patio, con salones para graneros, almacenes, carpintería, herrería, en suma, todas las dependencias necesarias para la educación de la

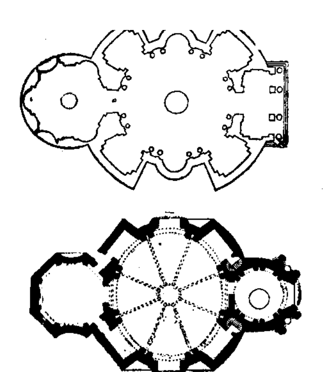
población indígena y la explotación agrícola, cuyo centro es la Misión (figura 389).

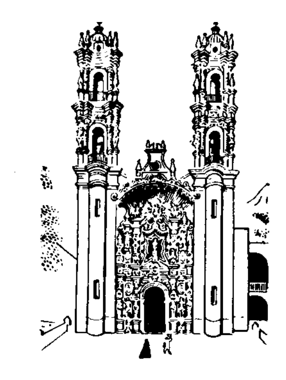
AMÉRICA CENTRAL Y MERIDIONAL.—En América central —la vieja Capitanía General de Guatemala—, la ciudad que crea el estilo es la Antigua Guatemala, o simplemente Antigua. Muy influido por el de la Nueva España, los intensísimos y frecuentes terremotos que arruinan la ciudad en repetidas ocasiones hacen que el esbelto canon mejicano desaparezca y las torres apenas superen la altura de la fachada. Los edificios son achaparrados y sus muros gruesísimos. Después de la fachada de la catedral, de sobriedad casi herreriana, el barroco seiscentista cubre ya de rica decoración la iglesia de la Merced. En el siglo XVIII, el estípite, que adopta formas propias en Guatemala, es el tema constante de las portadas. Monumentos representativos son Santa Rosa y San José, de Antigua, y los principales maestros, Porres, probable autor del Santuario de Equipulas, con una torre en cada ángulo y gran cúpula central, y José M. Ramírez, que lo es de la Universidad de Antigua.

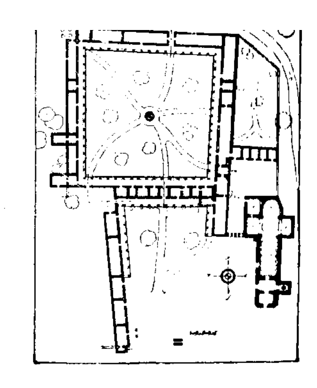
En Cuba, la nota más destacada de su arquitectura barroca es el arraigo del mudejarismo, que da lugar a un tipo de iglesia, al parecer de influencia canaria, con artesón en que se multiplican los canes decorativos. Prefiérense los artesones pequeños y múltiples a las armaduras muy prolongadas, como puede observarse en las iglesias de Guanabacoa. Hacia 1770, la construcción de los Palacios de Gobierno, hoy Ayuntamiento, y de Correos, hoy Tribunal Supremo, introduce un estilo, tal vez de ascendencia gaditana, de movidas molduras, pero sin decoración vegetal. La fachada más barroca es la de los Jesuítas, hoy catedral, cuyo interior se cubre de bóveda de crucería de madera, por desgracia destruida recientemente. En estos años se forma la casa barroca cubana de patio, entresuelo, portadas de encuadramiento mixtilíneo, grandes balcones de madera y ricas armaduras moriscas.

En Colombia y Venezuela, los arquitectos de los siglos XVII y XVIII siguen aferrados a las armaduras moriscas. En la primera son característicos los interiores decorados con grandes temas florales, como las iglesias de Tunja y de Santa Clara, de Bogotá. Tal vez lo más típico del barroco venezolano sean sus casas de una planta con ricos arcos mixtilíneos de menuda traza y columnas bulbosas.

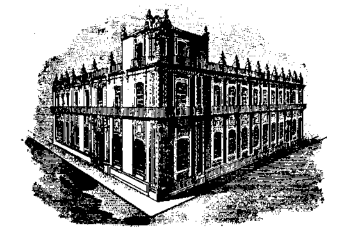
En el Ecuador, donde el mudejarismo tan hermosas armaduras produce durante el siglo XVI, se cubren la bóveda y los muros de la Compañía con ornamentación geométrica de lazo. La fachada es de columnas salomónicas de tipo berninesco. De mayor trascendencia es el alternar de arcos de dos tamaños del claustro de San Agustín, primer paso de la evolución que se continúa en el Perú.



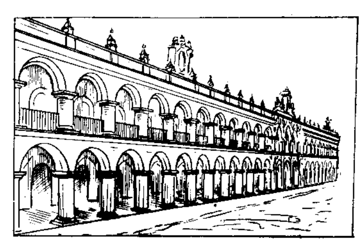


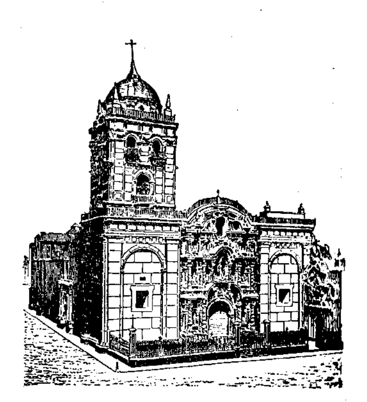


Figs. 387-389.—Plantas del modelo romano y de la capilla del Pocito. *(Argilés.)*—Iglesia de Ocotlán.—Misión de S. Juan Capistrano, California. *(Delojo.)*

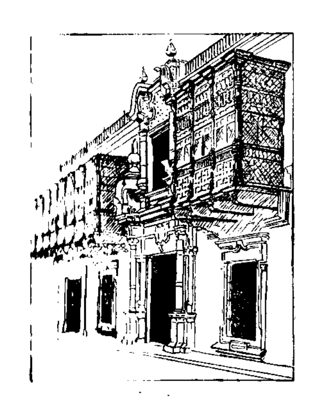


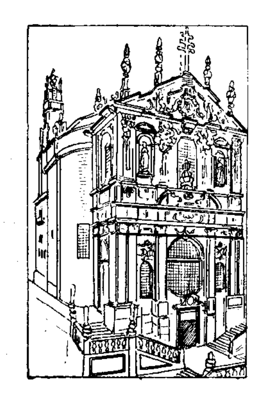


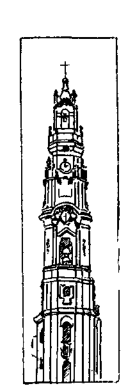


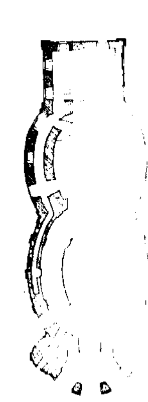


Figs. 390-393.—Casa de Puebla.—Casa del conde de S. Mateo.—Capitanía General. Antigua.—S. Agustín, Lima. *(Delojo.)*









Figs. 394-397.—Casa de Torre Tagle, Lima. *(Delojo.)*—Iglesia y Torre de los Clérigos, Oporto.—El Rosario, Ouro Preto. *(Santos.)*

En este país, como tierra más castigada por los terremotos que Méjico, los edificios barrocos carecen de las elegantes proporciones de los de allí, y las torres, por lo común, son de más escasa altura. En cuanto a las características generales del estilo, mientras el de Nueva España adquiere sus formas barrocas definitivas en el siglo XVIII, aquí conserva, incluso en esta centuria, un cierto aire seiscentista. La portada de la catedral de Lima, obra de Martínez Arrona y de P. Noguera, inspirada en retablos sevillanos de principios del XVII, ejerce influencia decisiva, y la columna salomónica se emplea en otras posteriores con insistencia tal, que llega a convertirse en una de las características del barroco peruano.

En el amplio virreinato peruano se forman varias escuelas, y como es lógico, la limeña es la creadora del estilo más difundido. La fachada de San Francisco (1624) ofrece ya los elementos que después serán más constantes: el paramento almohadillado de gran tamaño, el frontón roto de brazos enhiestos muy poco curvos y la gran claraboya ovalada. En el siglo XVIII, en la Merced, a esos elementos agréganse la columna salomónica y la hornacina; en San Agustín (fig. 393, lám. 354) todas esas características se intensifican, y la columna salomónica y la claraboya adquieren extraordinario énfasis. Por otra parte, en los conventos limeños, y en los peruanos en general, contra lo que sucede en Méjico, concédese particular atención a los claustros. En ellos se sacan las consecuencias del esquema de arcos alternados de dos tamaños de San Agustín, de Quito. En el de San Francisco, los arcos menores se macizan para abrir después en ellos grandes claraboyas ovaladas, y todo el paramento es almohadillado. La arquitectura barroca limeña, siguiendo modelos medievales peninsulares, crea un bello tipo de fachada en que los volados balcones cubiertos de celosías de maderas duras son el elemento más rico y característico. La Casa de Torre Tagle (fig. 394), hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, sin duda el ejemplar más lujoso de casa limeña, tiene, además, un bello patio, donde el sistema de arcos alternados de diversos tamaños, propio de los claustros conventuales, alcanza en su trazado mixtilíneo y en sus contracurvas la última etapa de su evolución.

En el Cuzco, como consecuencia del terremoto de 1650, se forma una escuela que labra numerosas portadas como la de la catedral y de la Compañía y templos como el de San Sebastián, y extiende su influencia a la región del lago Titicaca o del Collao: iglesias de Ayaviri y Tampa. En el siglo XVIII la prosperidad de esta última comarca da vida a una escuela propia, cuyo rasgo más acusado es su riquísima decoración de mano indígena labrada a bisel. Sirvan de ejemplo las iglesias

de Pomata y Juli. También se distingue por su rica decoración plana de labor indígena la escuela de Arequipa, la ciudad del Sur, situada en la ruta del mar a las tierras del Collao. Se crea a fines del siglo XVII, fecha a que corresponde la fachada de la Compañía, pero sus monumentos más numerosos son ya de la centuria siguiente, entre los que figura la iglesia de Yanahuara (lám. 355).

En Bolivia, la decoración arquitectónica es de tipo análogo a la del Collao, siendo una de las obras principales la portada de San Lorenzo de Potosí (lám. 356). Por la originalidad de la organización de su patio debe recordarse, además, la Casa de Díez de Medina.

En la Argentina, la arquitectura barroca dieciochesca se encuentra principalmente en manos de los jesuítas italianos Primoli y Bianchi, cuyo nombre es españolizado en Blanqui. Debido a ello, aunque la catedral de Córdoba con su cúpula flanqueada por cuatro torrecillas, como las románicas leonesas, es de acusado acento español, los monumentos de primera mitad del siglo en que ellos intervienen son da un barroco muy comedido. A Blanqui se deben, entre otros, los templos de San Francisco y la Merced, de Buenos Aires. Obras también interesantes de este período barroco son las Casas del Cabildo, de Buenos Aires y otras poblaciones.

PORTUGAL Y BRASIL.—El barroquismo portugués se hace ya sensible en San Benito, de Oporto, obra de Diego Marques. Pero, lo mismo que en España, la decoración no tarda en invadirlo todo, llegando a su plenitud en el siglo XVIII. Aunque no faltan monumentos importantes en todo el país, la región más rica es la septentrional, y en particular la ciudad de Oporto, donde en esta época se decoran con la mayor riqueza edificios medievales como San Francisco y Santa Clara. Su principal arquitecto es el italiano Nicolás Nasoni, autor de la iglesia de los Clérigos (1732), bastante cargada de decoración y, sobre todo, con esbeltísima torre (1748) (fig. 395), que, al decir de los escritores portugueses, es para la ciudad lo que la Giralda para Sevilla. Entre las numerosas casas portugesas del siglo XVIII es de las más bellas, y de líneas más movidas, la de San Lázaro, o del Mejicano, de Braga (fig. 399).

La arquitectura portuguesa, como la española, tiene también un capítulo cortesano menos nacional debido a las fabulosas riquezas que, llegadas del Brasil y de Oriente, convierten a Juan V (1706-1750) en el monarca más rico y ostentoso de la Europa de su tiempo. Como Felipe II hiciera en El Escorial, se hace construir en Mafra un enorme edificio que es al mismo tiempo palacio y monasterio (fig. 401). El monarca prefiere a los planos de Juvara los del bávaro Ludwig, y el

inmenso edificio, de proporciones cuadradas, tiene, como el de El Escorial, la iglesia en el centro, aunque en primer plano, y las múltiples dependencias ordenadas en torno a tres grandes patios. Discípulo de Ludwig es el portugués Matheus Vicente, autor de la Basílica de la Estrella (fig. 398), de Lisboa, construida por orden de la reina, en la que es muy sensible la influencia de la iglesia de Mafra.

En Brasil no faltan los monumentos de los dos primeros siglos, algunos de líneas tan clásicas como los claustros de San Francisco de Olinda y de San Francisco, de Bahía, pero el apogeo de su arquitectura barroca, lo mismo que en Portugal, corresponde al siglo XVIII. En la región de la costa la ciudad de Bahía levanta, entre otras muchas, las iglesias del Pilar y del Rosario, y decora con riqueza el convento de San Francisco ya citado, conociéndose gran importancia al azulejo. En Recife, San Pedro es obra de Manuel Ferreira, y en Belem trabaja el italiano Landi, autor de la catedral, del palacio de los gobernadores y de otros varios edificios importantes. Río de Janeiro no tiene verdadera importancia arquitectónica hasta la segunda mitad del siglo XVIII, lo que, unido a su capitalidad, hace que se distinga por su estilo metropolitano. Recuérdense las iglesias del Carmen y de San Francisco de Paula. El descubrimiento de oro y de diamantes en la región de Minas Geraes da lugar a la construcción de una serie de templos en los que termina creándose un estilo característico de la región. Distínguese por el movimiento borrominesco de sus plantas, de curvas y contracurvas. Dase a este estilo, al parecer no con toda propiedad, el nombre de Aleijadinho —en castellano lisiadito—, por el apodo del escultor Antonio Francisco Lisboa († 1814), que interviene en uno de estos templos. La ciudad más rica en monumentos de esta escuela es Ouro-Preto (figs. 397, 400, 402), debiendo recordarse también Congonhas do Campo, cuyo templo del Buen Jesús es el verdadero santuario de toda esta comarca minera.

CAPITULO XIV

ESCULTURA BARROCA

ITALIA: BERNINI. OTROS MAESTROS.—El deseo de movimiento del barroco, cuyas consecuencias hemos visto en la arquitectura, llega a convertirse también en una obsesión para los escultores. Miguel Angel llega al último extremo en la expresión del movimiento contenido en sí mismo, y ese sentido del movimiento es el que heredan sus imitadores manieristas. Ahora el movimiento se dispara hacia el exterior, y los miembros de las figuras y los ropajes se desplazan hacia afuera. Los cuerpos rompen esos planos invisibles con que el manierismo los tenía aprisionados, y se mueven con mayor naturalidad. En ese ímpetu hacia afuera, en esa liberación, los ropajes adquieren personalidad que nunca han tenido. Sus formas se hinchan, sus plegados se multiplican y arremolinan, y como inpulsado por un vendaval cuya fuerza crece a medida que avanzan los años, el escultor atiende más al movimiento del paño mismo que a subrayar con él las formas de la figura humana.

A la concepción puramente escultórica del Renacimiento, de planos precisos y líneas vigorosas que parecen palparse con la vista, sucede otra de carácter más pictórico que procura representar más la apariencia que la realidad misma de la forma, y ya veremos cómo en el deseo de fingir calidades, contrapone superficies pulidas a otras someramente desbastadas.

Debido a ese movimiento hacia afuera que inspira a la escultura barroca, ésta no suele concebirse para ser vista aislada y delimitada en sí. Por lo general, necesita un marco en que ese movimiento se continúe. Con frecuencia es escultura esencialmente decorativa y forma parte de retablos, cuyas líneas acompañan sus actitudes.

Otra gran aspiración que rige en las artes figurativas barrocas es el naturalismo de que se tratará al estudiar la pintura de este período. Conviene, sin embargo, dejar consignado aquí, que, como el barroco es estilo amigo de extremos, y gusta en su naturalismo de interpretar expresiones particularmente exaltadas, es dado a interpretar los transportes místicos, que no en vano el éxtasis es uno de los frutos más abundantes de la Reforma católica.

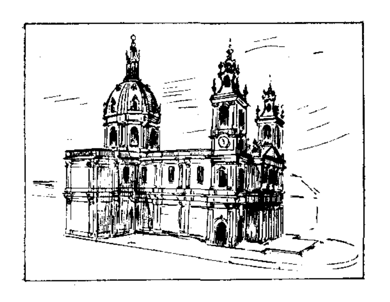
Como todo el arte barroco, la escultura, por último, es efectista y procura con frecuencia sorprender la atención del que la contempla, sobre todo en el género funerario. Unas veces es un esqueleto el que inesperadamente surge de una cortina para mostrarnos el reloj de la vida, otras es el mismo difunto el que parece salir de su nicho o medio se incorpora en su tumba.

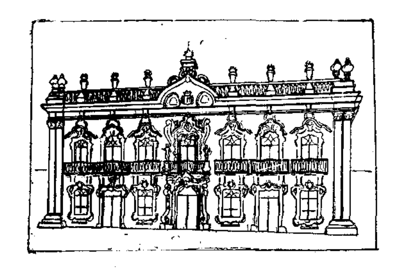
Entre los últimos manieristas miguelangelescos y el nuevo gran estilo del arte italiano, debe destacarse a Esteban Maderno († 1636), de la generación anterior al Bernini, que no duda en representar a Santa Cecilia con el realismo típicamente barroco, tendida en tierra con un gran corte en el cuello y el rostro vuelto lo mismo que aparece en su sepulcro (lám. 372).

Veamos cómo los caracteres más destacados de la escultura barroca aparecen plenamente definidos en el verdadero creador del estilo.

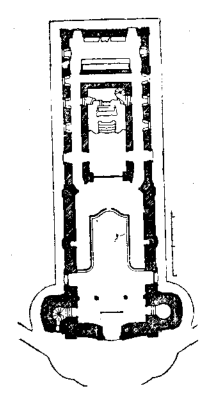
Si para explicar la arquitectura barroca italiana, Bernini († 1680) necesita el complemento de Borromini, él es, en cambio, el padre indiscutible de la escultura barroca. Establecido en Roma, aunque napolitano de nacimiento, es artista precoz, de gran fantasía y decisión, que no tarda en crear el estilo que impondrá al resto de Europa.

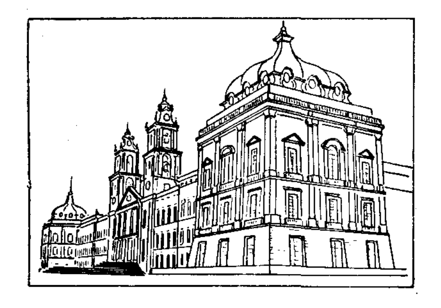
Formado con su padre, colabora ya con él en el *Rapto de Proserpina* (lám. 367). Si recordamos que es tema análogo al interpretado por el manierista Juan de Bolonia (lám. 272), se observará cómo se relaja la composición, al mismo tiempo que el movimiento gana en intensidad. Pero donde su estilo se manifiesta sin trabas es en el *David* (1619). El joven héroe que imaginara Miguel Angel derecho, concentrado en sí mismo, con la mirada fija en el blanco, se convierte en sus manos en una figura de actitud violenta, representada en el momento mismo en que va a lanzar la mortífera piedra. El modelado de su cuerpo delata ya también al gran virtuoso del cincel. Ambos valores, movimiento expansivo y finura de modelado, se acusan aún más en el famoso grupo de *Apolo y Dafne* (1621) (lám. 358), que esculpe a los veintitrés años. Bernini ha elegido el momento mismo del final de la persecución, cuando, al abrazar el dios a la ninfa, los níveos brazos de ésta se hacen follaje y su blando cuerpo se recubre de duras cortezas. In-



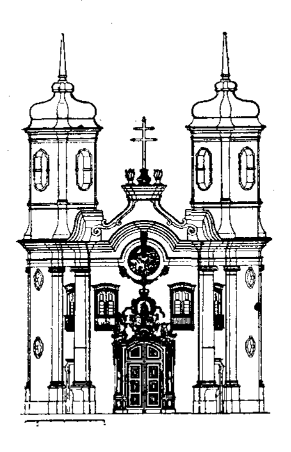


Figs. 398, 399.—Basílica de la **Estrella,** Lisboa.—Casa del Mejicano, Braga.

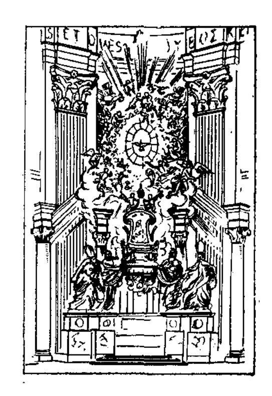




Figs. 400, 401.—El **Carmen,** Ouro Preto.—Palacio de Mafra.







Figs. 402-404.—San Francisco de Ouro Preto.—Bernini: Transverberación de Santa Teresa.— Cátedra de San Pedro, Roma.

terpretado múltiples veces el poético tema de los rayos del sol y la fuente por pintores y grabadores, nunca se ha representado como aquí lo leve del cuerpo que corre ni el contraste entre el suave cutis de la ninfa y la seca y quebradiza corteza del árbol.

Muchos años después, Bernini vuelve a tratar otro tema del amor y crea la que será su obra maestra. Pero no de amor pagano, sino de amor divino: *El éxtasis de Santa Teresa* (1644) (lám. 357), concebido como un cuadro (fig. 403) a pesar de ser bulto redondo. Presenta a la Santa suspendida en el espacio, desfallecida sobre un trono de nubes horizontales y superficie rugosa, que al contacto con la superficie pulida de los ropajes adquieren calidad vaporosa. El hábito de la Santa con sus grandes plegados barrocos no acusa las formas del cuerpo. Lo único que de él vemos nos dice del modo más patético que ese cuerpo no vive: el menudo pie desnudo pendiente en el espacio, la mano entreabierta que aún apoya sobre el muslo, y, sobre todo, el rostro con los ojos cerrados y la boca entreabierta. En contraste con la Santa desfallecida, la fina túnica del ángel flamea y el rostro rebosa de vida y alegría al lanzar el dorado dardo del amor divino en el alma cristiana anonadada en presencia del Amado.

Al final de su vida, en la *Beata Albertoni* vuelve a tratar el tema del transporte místico en forma más sencilla, pero con no menor intensidad (lám. 373).

El sentido teatral y efectista del barroco inspira a Bernini otra serie de obras de primer orden. En el *San Longino* (1638) (lám. 363) ese movimiento expansivo tan propio del estilo, le hace extender sus brazos en grandiosa actitud, que será ejemplar para sus sucesores.

Pero donde la grandiosidad, la teatralidad y el efectismo del barroco escalan su máxima altura es en sus monumentos funerarios. En el de *Urbano VIII* (lám. 366) crea el gran sepulcro barroco de ricos materiales. Preséntanos en él la estatua de bronce del Pontífice, con el brazo en alto, en elevado pedestal, mientras a sus pies, esculpidas en mármol, las figuras alegóricas de la Caridad y la Justicia se apoyan en el sarcófago, del que se incorpora la Muerte para escribir en negra lámina el nombre del difunto. En el de *Alejandro VII* (lám. 368) abandona el recuerdo miguelangelesco del sarcófago e imagina una gran cortina que levanta, de la manera más teatral y efectista, la Muerte, todavía medio oculta entre sus plegados, para descubrirnos la puerta del sepulcro y mostrarnos el reloj de arena que cuenta nuestros días. Cuatro grandes figuras alegóricas femeninas de mármol blanco, perdidas entre el cortinaje de color oscuro, ocupan los cuatro ángulos. Incluso sepulcros tan sencillos como el de *Fonseca* (lám. 359), los

concibe con sorprendente originalidad. De media figura y lleno de vida, parece querer salir del nicho cuadrado en que se encuentra. En realidad, el escultor se limita a ofrecernos un retrato, género éste en que deja también la profunda huella de su excepcional talento artístico. Aunque monumento de otra naturaleza, debe recordarse en este lugar la *Cátedra de San Pedro* (fig. 404), conjunto apoteósico típicamente barroco.

En el busto de *Constanza Buonarelli* (lám. 360) y en el del Cardenal *Borghese* (lám. 361), tan llenos de vida, puede advertirse no sólo cómo el naturalismo propio del barroco encuentra en el retrato uno de sus géneros más propios, sino también la mirada penetrante de retratista que distingue al Bernini. En el tardío retrato de *Luis XIV* (1665) (lám. 364) es, sin embargo, la idea del movimiento lo decisivo en el aspecto general. En la estatua de *Constantino,* del Vaticano (1663) (lám. 369), que puede considerarse un retrato ecuestre, rompe con el patrón clásico y adopta el barroco del caballo apoyado sobre las patas traseras.

La *Fuente del Tritón* (lám. 365) es un bello ejemplo de cómo se funden en Bernini el arquitecto y el escultor.

La escultura barroca italiana posterior al Bernini es, en realidad, de estilo berninesco, y, como en tiempos del gran artista, sus principales cultivadores continúan establecidos en Roma. Entre sus contemporáneos debe recordarse al flamenco Duquesnoy († 1643), que pasa gran parte de su vida en la Ciudad Eterna, y que, inspirado quizá más por el barroquismo rubeniano que por el berninesco, esculpe el espléndido *San Andrés* (1640) (lám. 362), de San Pedro, cuya grandiosa actitud es hermana de la del *San Longino;* Alejandro Algardi († 1654), italiano de la misma generación del Bernini, es su principal competidor. Formado en el manierismo se deja influir por él, como se pone bien de manifiesto en el relieve de *Atila y el Papa León* (1650), en San Pedro. Su busto de *Olimpia Pamphili,* aunque sin la vida desbordante de los berninescos, es de un realismo netamente barroco. Entre los cultivadores de la tradición berninesca durante el siglo XVIII, los dos nombres más ilustres son Camilo Rusconi († 1728) y Felipe della Valle († 1770), que trabajan en Roma. En Palermo, Giacomo Serpotta († 1732) se distingue por su gran sentido decorativo.

FRANCIA.—En la escultura barroca francesa el género religioso pasa a último término, mientras los temas de carácter mitológico y alegórico, más de acuerdo con el tono de las lujosas construcciones reales y del parque de Versalles, ocupan el primer plano. Así como en España e incluso en Italia continúa siendo la Iglesia el princi-

pal cliente de los escultores, en la Francia barroca, siguiendo el proceso iniciado en el siglo XVI, son el monarca y sus cortesanos quienes solicitan principalmente sus obras. Dado este carácter profano, es natural que el retrato encuentre especial favor y constituya uno de los capítulos más interesantes del barroquismo francés, particularmente en forma de busto.

Los escultores barrocos franceses trabajan preferentemente en mármol y en bronce, como los italianos, y su estilo se encuentra intensamente influido por el de éstos. El más importante del siglo XVII, Puget († 1694), que vive en Marsella al margen del estilo oficial de la corte, es una buena prueba de la profunda influencia berninesca en Francia. Estudia en Italia y crea en el relieve de *Alejandro y Diógenes* una obra de grandiosidad típicamente barroca, en la que la huella del Bernini es bien patente. Esa misma grandiosidad es la que caracteriza al *Milón de Crotona* (lám. 370), el tema clásico de dolor y de fuerza.

Mientras Puget esculpe estas obras inspiradas por un sano naturalismo barroco, los escultores de la corte, bajo la dictadura del pintor Lebrun, director de la decoración de Versalles, trabajan en un estilo hinchado y aparatoso. El más representativo es Francisco Girardon († 1715), autor de la gran estatua ecuestre de Luis XIV de la plaza Vendôme, de París, destruida durante la Revolución. De él conservamos grupos de carácter mitológico como el del *Rapto de Proserpina* y el de *Apolo y las ninfas*, de Versalles, y el *sepulcro del cardenal Richelieu* (lám. 371), de la iglesia de la Sorbona. Esculpido éste por Girardon siguiendo un boceto de Lebrun, presenta al cardenal acompañado por las figuras alegóricas de la Religión y de la Ciencia, con toda la teatralidad del estilo berninesco. Antonio Coysevox († 1720) es el gran retratista en el que ese estilo adquiere gracia y elegancia francesas, como demuestran, entre otros varios, los bustos de *Colbert* y *Condé* (lám. 376). Entre los retratos de tipo mitológico merece recordarse el de *María de Saboya*, representada como Diana. Cultiva también el género funerario en forma análoga a la de Girardon.

De los Coustou, discípulos de Coysevox, lo más importante son los *Caballos*, del jardín de las Tullerías, obra de Guillermo (lám. 374).

Bajo Luis XV, bien avanzado el siglo XVIII, persiste el estilo de la gran escultura de los días del Rey Sol, y los géneros en que se producen las creaciones más bellas y características son el desnudo de tema mitológico y el retrato. Uno de los escultores más representativos es Falconet († 1791), cuyas estatuas del *Amor* y de bañistas (lámina 375) tienen toda la gracia y ligereza propia del rococó. Concebidas en pequeño, participan del mismo espíritu que inspira a las porcelanas,

que no en vano termina siendo el artista director de la Fábrica de Sèvres. El neoclasicismo gana terreno en los principales escultores del último tercio del siglo que mueren ya en la centuria siguiente. Figura entre ellos Pajou († 1809), cuyas obras más atractivas son, sin embargo, las animadas por el espíritu de la corte de Luis XV, como lo prueban su *Psique* y el retrato de busto de la *Du Barry* (lám. 377), del Louvre. J. A. Houdon († 1828) esculpe la *Diana*, del mismo museo, uno de los desnudos más elegantes y que mejor expresan el movimiento de la carrera en la escultura francesa. Pero su labor más valiosa es la numerosa serie de bustos (lám. 378) en que nos descubre su sano sentido naturalista y sus dotes extraordinarias para sentir y expresar la vida de sus retratados, que son casi todos los hombres célebres de su tiempo. Por la vida rebosante de su expresión merece recordarse especialmente el de *Voltaire*, en cuyo rostro brilla en forma admirable la sonrisa burlona del viejo enciclopedista.

CAPITULO XV

ESCULTURA BARROCA ESPAÑOLA

VALLADOLID: GREGORIO FERNÁNDEZ.—La escultura barroca española del siglo XVII continúa empleando la madera con carácter aún más exclusivo que la renacentista y, como ella, también la continúa policromando. En realidad, el casi total abandono del mármol es debido a la escasa importancia que ahora tiene la escultura funeraria, pues la desaparición del sentido pagano renacentista de la gloria terrena hace renunciar a los grandes monumentos funerarios del período anterior. Lo que principalmente se cultiva, como en el siglo XVI, es la escultura de retablo, pero junto a ella adquiere cada vez mayor desarrollo la de carácter procesional. En el primer tercio del siglo XVII las procesiones cobran inusitada importancia. Recuérdese que en ese corto plazo de tiempo tienen lugar las beatificaciones y canonizaciones de San Ignacio, Santa Teresa, San Francisco Javier, San Isidro Labrador, San Francisco de Borja, etc., y que se da un paso decisivo en el culto de la Inmaculada después de un sin número de procesiones y rogativas públicas. Las procesiones son espectáculos a cielo abierto que vive toda población, y cuyo centro es la imagen escultórica. Para responder al tono eminentemente escenográfico de que forma parte, el escultor, más que delicadezas de modelado, acusa ciertos valores expresivos muy de acuerdo con el estilo barroco. Aunque las imágenes de vestir no son invención de esta época, no faltan escultores de primera fila que hacen imágenes en que sólo se terminan cabeza, manos y pies, mientras el resto del cuerpo es un mero maniquí para ser recubierto con vestiduras reales.

El siglo XVII es, en efecto, el de los grandes imagineros vallisoletanos y andaluces, y cuando cristaliza la iconografía de la Inmaculada.

Con esta centuria cambia otra vez el panorama escultórico peninsular. La escuela de Valladolid, después de su decadencia de fines del XVI, cobra nueva vida con Gregorio Fernández, para consumirse después rápidamente; pareja a ella llega a su máximo florecimiento, en la primera mitad del siglo, la sevillana, de la que deriva la de Granada. En Madrid, ya muy en segundo término, se puede citar un pequeño grupo de menor importancia, sujeto a la influencia de la escuela vallisoletana primero y a la de Cano más tarde.

De Gregorio Fernández (1576-1636), que ha de imponer su personalidad a la escultura castellana de la primera mitad del siglo, sabemos que aparece trabajando en Valladolid en 1605, pero ignoramos su vida anterior, y, sobre todo, dónde y con quién se forma. Después de personalidades artísticas como Berruguete y Juni se nos presenta Fernández como escultor de preocupaciones estéticas menos complicadas. Hijo del naturalismo barroco, su principal interés está en interpretar la realidad en el estilo más directo posible, sin detenerse ante el horror trágico de la muerte. Impulsado por este mismo afán naturalista, gusta de recrearse en el modelado de sus desnudos. En cambio, obedeciendo a esa extraña coincidencia que se da también en la era naturalista del gótico flamenco, interpreta los ropajes con un convencionalismo en cierto modo análogo al de los Van Eyck. Probablemente en su deseo de crear violentos contrastes de luces y sombras —como veremos, el estilo pictórico coetáneo es el claroscurista del «tenebrismo»— quiebra los ropajes en grandes ángulos y contraángulos como si fuesen de tela almidonada.

Su primera obra de fecha conocida, el *Cristo* yacente de la iglesia del Pardo (1605), lo presenta completamente formado y en una de sus más típicas creaciones. El Cristo desnudo, de un modelado exquisito, reclina hacia la derecha su cabeza sobre un almohadón, mostrándonos su boca y ojos entreabiertos, interpretados con tan vivo realismo, que llegan a producir una impresión espeluznante, casi desagradable. El Cristo yacente es uno de sus temas más repetidos, en el que se hermanan la sensibilidad del artista y la de los castellano de su época (láminas 383, 384). Buenos ejemplares son también los de la Encarnación y de San Plácido, de Madrid, y el del Museo de Valladolid.

Ese mismo sentido trágico es el que inspira el *Cristo de la Luz* (lám. 379), del Colegio de Santa Cruz, pues mientras en su cuerpo hace gala el autor de su acostumbrada maestría en la interpretación del desnudo, en el rostro expresa en forma impresionante el horror de una muerte dolorosa. En la *Piedad,* del Museo, el tono decrece, y es más la soledad y la quietud de la muerte lo que procura interpretar. La

Dolorosa, de la iglesia de la Cruz, nos dice, por su parte, cómo con su lenguaje declamatorio es capaz de mantener dignamente la competencia con la de Juni (lám. 382).

Menos afortunado es, en cambio, en sus *Inmaculadas* —un ejemplar en la Encarnación de Madrid—, que tanto se difunden por toda Castilla. Inmóvil en su ropaje dispuesto con simplicidad rayana con la monotonía, represéntala muy niña, con el rostro y las manos unidas dirigidos al frente.

Entre sus estatuas de santos destacan por su monumentalidad la *Santa Teresa,* del Museo de Valladolid, y el *San Francisco Javier* (1606), de la iglesia de San Miguel.

Gregorio Fernández es también escultor de retablos, entre los cuales son los principales el ya citado de San Miguel, de Valladolid, el de la Concepción, de Vitoria, y el de la catedral de Plasencia. Pero lo más bello en este tipo de escultura es el hermoso relieve del *Bautismo,* del Museo de Valladolid (lám. 380).

Gregorio Fernández es, por último, el escultor de los enormes pasos de historias de la Pasión, con numerosos personajes, que recorren la ciudad de Valladolid en los días de Semana Santa. Como es natural en obras de estas proporciones, la parte de taller, que no se debe a su gubia, es grande. Entre las más antiguas cuentan el *Cirineo* y la *Verónica* (1614) (lám. 381), aquél todavía muy dentro del tardío estilo renacentista de fin de siglo y ésta con la mímica franca y decidida, propia de Fernández. No sabemos en qué grado puede atribuírsele el origen de la nota grotesca tan ostensible en algunas estatuas de los pasos vallisoletanos de su estilo.

SEVILLA: MARTÍNEZ MONTAÑÉS. JUAN DE MESA.—En Andalucía, la escuela más floreciente durante la primera mital del siglo XVII es la sevillana. Antes de que imponga su estilo Martínez Montañés, trabajan en la ciudad andaluza dos artistas que en el tránsito de una centuria a otra mantienen el estilo manierista derivado de Bautista Vázquez. Núñez Delgado, que colabora con escultores de la generación anterior y con el propio Montañés, es amigo de escorzos, perspectivas, actitudes violetas, y telas quebradas con acritud. Su obra maestra es el retablo del *Bautista* (1614), de San Clemente, de Sevilla. Distínguese también como escultor en marfil. Andrés de Ocampo († 1623) es autor del retablo de *Santa María,* de Arcos de la Frontera (1608).

El gran maestro de la escuela es Juan Martínez Montañés (1568-1649), que, nacido en Alcalá la Real, en la provincia de Jaén, se forma en Granada con Pablo de Rojas y se encuentra ya en Sevilla, por lo menos,





366-368.—BERNINI: Sepulcro de Urbano VIII. Rapto de Proserpina. Sepulcro de Alejandro VII.





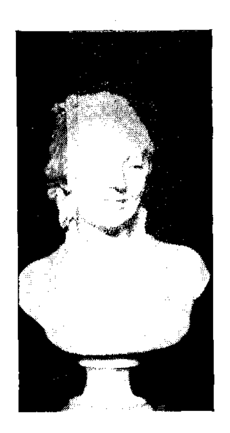
369-371.—BERNINI: Constantino.—PUGUET: Milón de Crotona.—GIRARDON: Sepulcro de Richelieu.



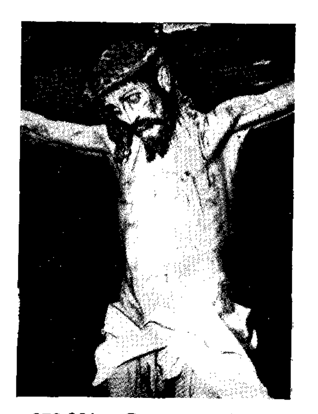


372-375.—MADERNA: Santa Cecilia.—BERNINI: Beata Albertona.—COSTOU: Caballos de Marly.—FALCONET: Joven en el baño.



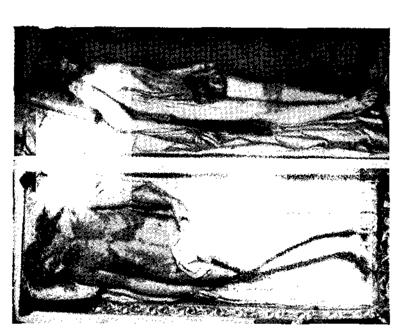


376-378.—COYSEVOX: Condè.—PAJOU: Madame du Barry.—HOUDON: Su mujer.





379-381.—GREGORIO FERNÁNDEZ: Crucifijo. Bautismo de Cristo. Verónica, Valladolid.


382-385.—GREGORIO FERNÁNDEZ: Dolorosa, Valladolid. Cristos muertos, de San Plácido, Madrid y El Pardo.—MONTAÑÉS: Adoración de los Pastores, Santiponce.

antes de contar los treinta años. Montañés es de los artistas que llegan a gozar en vida de fama extraordinaria, y cuyo nombre perdura a través de los siglos. Tirso dice de él que «por sólo en el mundo se señala», y otro contemporáneo suyo le califica por los mismos años de «asombro de los siglos presentes y admiración de los por venir». El escultor jienense no tarda en asimilar el tono espiritual de su nueva patria y en expresarnos con la gubia algunas de las notas esenciales que siempre han caracterizado a las más importantes manifestaciones artísticas de la región sevillana. Formado en el manierismo de la última etapa renacentista, sabe captar esa serenidad y ese equilibrio que constituyen una de las facetas de lo sevillano. La comparación de su obra con las estridencias expresivas de su contemporáneo Gregorio Fernández pone bien de manifiesto ese sentido clásico que distingue su personalidad en estos días de barroquismo. El orden y la ponderación presiden su obra. En el mundo soñado por Montañés los personajes no realizan acción alguna si no es con gracia, y con una gracia muy parecida a la que será el principal encanto de Murillo o la que constituye el mérito de no pocas Vírgenes sevillanas del siglo XVI. Sus mismos santos en actitud contemplativa, antes dejan ver en el rostro un cierto sentimiento de tristeza, sumamente velado por el típico mimo montañesiano, que un profundo arrebato místico.

Como su obra más antigua conservada se considera el *San Cristóbal* (1597), de la iglesia del Salvador, donde, si efectivamente es suya, se nos muestra cultivando el estilo sevillano de fin de siglo antes comentado. Pero su primera gran creación y la que ha servido de base para reconstruir su verdadera personalidad es el retablo de San Isidoro del Campo, de Santiponce (1609), en las proximidades de Sevilla. Contiene en el centro el relieve de *San Jerónimo penitente*, y a los lados los relieves de la *Adoración de los Pastores* y la *Adoración de los Reyes;* otros relieves y estatuas decoran los cuerpos superiores. La *Adoración de los Pastores* (láms. 385, 386), compuesta con verdadero primor, deja ver como en pocas creaciones su sentido innato de la ponderación y de la belleza. Todas las figuras están agrupadas para dejarnos ver un bello gesto o un bello perfil. La pareja de ángeles con las alas enhiestas, como Victorias clásicas, es de lo más hermoso que ha producido nuestra escultura, y la correspondencia de su movimiento con el del pastor del lado opuesto y el de la Virgen con el del otro pastor en torno al eje central formado por San José y el Niño, es buen ejemplo de lo que Montañés conserva del manierismo renacentista. Completan el conjunto escultórico del retablo las estatuas orantes, también de madera policromada, de *Guzmán el Bueno* y su mujer, que,

siguiendo el ejemplo de El Escorial, se encuentran en hornacinas en los muros laterales.

De mayor amplitud es la obra de Montañés en la iglesia de Santa Clara, de Sevilla, para donde esculpe el gran retablo mayor (1621) y los cuatro pequeños laterales. En el mayor, los relieves principales están dedicados a la vida de la titular —la *Toma de hábitos,* la *Bendición del pan, Santa Clara con la custodia* seguida por la comunidad— en los que se manifiesta como uno de nuestros mejores intérpretes de historias monjiles. Los retablos laterales, mucho más sencillos, sólo contienen una estatua y un pequeño relieve. Están dedicados a la *Concepción,* a los *Santos Juanes* y a *San Francisco.* El cuerpo de éste, sin duda la estatua mejor de la serie, delata su estudio de la escultura clásica, y su rostro de emocionada expresión es excelente ejemplo del mimo montañesiano. La *Concepción* presenta las características de las que después comentaremos.

En nada inferiores a los de *Santa Clara* son los grandes retablos de los *Santos Juanes,* de la iglesia de San Leandro, de Sevilla. La figura del *Bautista,* casi de bulto redondo, es seguramente de las mejores esculturas de Montañés, y su cabeza de lo más clásico que salió de su gubia. En el gran retablo de San Miguel, de Jerez, sólo llega a esculpir el relieve central de la *Batalla de los Angeles.*

Las obras que han hecho popular el nombre de Montañés no han sido sus retablos, sino sus imágenes y, en primer lugar, sus *Concepciones.* Ya queda citada la de Santa Clara, en buena parte de taller, pero la mejor es la de la catedral (1630) (lám. 387), en la que el artista pone empeño excepcional. El mismo dice, cuando la estaba esculpiendo, que sería «una de las primeras cosas que haya en España», y Rodrigo Caro, al contemplarla el año mismo de su terminación, escribe con manifiesta exageración que es «la primera cosa que se ha hecho en el mundo, con que Martínez Montañés está muy envanecido». Con un leve movimiento ascendente gracias a la inclinación de la caída del manto, y desviadas sus manos finas y elegantes para que podamos admirar su bello rostro, es, indudablemente, una obra maestra de nuestra escultura. La *Concepción* de la Universidad es digna de figurar junto a la de la catedral.

En cuanto a imágenes de *Cristo* consta que le pertenece el de la *Clemencia* (1606) (lám. 388), de la catedral. Al comprometerse a labrarlo ofrece el artista que tendría «la cabeza inclinada mirando a cualquiera persona que estuviera orando al pie de él como que le está el mismo Cristo hablando», dejándonos así en estas líneas uno de los textos más expresivos que ilustran la historia de nuestra escultura

barroca. Sus pies aparecen cruzados según la mística visión de Santa Brígida, habiéndose inspirado para ello en la copia de un Cristo de Miguel Angel existente en Sevilla. Al decir de Montañés, sería la obra suya de empeño, que desea que no salga de España, como otras que ha hecho para Indias, y, en efecto, es probablemente el cuerpo más esbelto y bello, y el rostro más finamente expresivo que conocemos de su mano.

De Montañés es casi seguramente la imagen procesional del *Jesús de Pasión* con la cruz a cuestas, de la iglesia del Salvador. Su cuerpo es un maniquí, para ser cubierto con vestiduras reales.

En la plenitud de su gloria va a Madrid (1636) para hacer una cabeza de Felipe IV que sirva de modelo a la estatua ecuestre que ha de esculpir en Florencia Pietro Tacca, y que hoy se levanta ante el Palacio Real de Madrid. El original de Montañés no se conserva.

El único gran escultor que asimila plenamente el estilo de Montañés, sin salirse de los rasgos esenciales de su estilo, aunque con indiscutible personalidad, es el cordobés Juan de Mesa (1583 † 1627), que entra en su taller a poco de cumplir los veinte años y muere cuando aún le quedaban al maestro otros tantos de vida. Es, sobre todo, escultor de imágenes procesionales, en las que, partiendo de los modelos de Montañés, descubre un temperamento más dramático y una cierta tendencia a la hinchazón de las formas. Sus principales creaciones son Crucificados de cofradías, todos ellos esculpidos en un breve período de cuatro años: el *Cristo del Amor,* al parecer de 1618; el de la *Conversión del Buen Ladrón* (1619), el de la *Buena Muerte* (1620) (lám. 389), el de la *Misericordia* (1622), conservados en diversas iglesias sevillanas, y el de la *Agonía,* de Vergara, en Vizcaya. En casi todos el paño de pureza difiere del de la *Clemencia* de Montañés, haciéndose más voluminoso, pero dejándonos ver, para excitar mejor la piedad, la cuerda que lastima sus carnes. El Cristo que ha hecho popular el nombre de Juan de Mesa es el del *Gran Poder* (1620), con la cruz a cuestas, de la Iglesia de San Lorenzo, que como el de *Pasión* de Montañés, es también de vestir.

FELIPE DE RIVAS Y JOSÉ DE ARCE.—En vida todavía de Montañés, al principiar el segundo tercio del siglo, comienzan a trabajar algunos escultores que abandonan el estilo del maestro, y abren una etapa de transición al pleno barroco de fines del mismo.

Felipe de Rivas († 1648). que muere un año antes que Montañés, en el retablo del Bautista, del convento de Santa Paula, reacciona contra el plegar menudo y el modelado preciso de aquél, delatando tam-

bién un gusto por el movimiento ajeno al estilo del viejo maestro. La comparación del relieve del *Bautismo* y la cabeza cortada de San Juan, con esos mismos temas de Montañés en San Leandro, pone bien de manifiesto la diferencia. Pero el gran escultor de este momento es el flamenco José de Arce († 1666) —probablemente Aaerts o Aerts—, autor del *Apostolado* (1637) (lám. 390), de la Colegiata de Jerez y del retablo de San Miguel, de la misma población, que comenzara Martínez Montañés. La subida calidad de ambas obras delata a un artista muy de primera fila, y el barroquismo de su estilo debe convertirlo, a los ojos de los escultores sevillanos coetáneos, en un revolucionario. El rompe con ese mundo de actitudes reposadas, de cabelleras minuciosamente interpretadas y paños quebrados en mil dobleces de Montañés, y tan es así, que, para encontrar figuras compuestas con el desenfado de las de Arce, es necesario llegar a los días de Pedro Roldán. Contemporáneo del Bernini, es muy posible que haya sufrido su influencia, pero tal vez sea más probable que, como su paisano Duquesnoy, se formase al calor del barroquismo rubeniano. Sus últimas obras son las gigantescas estatuas de piedra de la iglesia del Sagrario, de Sevilla.

Alonso Martínez, a juzgar por sus obras conocidas, se incorpora en fecha más tardía a esta nueva etapa del barroquismo escultórico sevillano. Su obra maestra es la *Concepción Grande* (1655), de la catedral.

PEDRO ROLDÁN, RUIZ GIJÓN, LA ROLDANA Y DUQUE CORNEJO.—El último tercio del siglo lo llena el antequerano Pedro Roldán († 1700), que pasa su juventud en Granada, en el taller de Alonso de Mena, donde debe de ser compañero de su hijo, el después tan famoso Pedro de Mena. Trasladado a Sevilla, llega a ser, con sus grandes retablos, el principal representante del pleno barroco en la capital de Andalucía, no sólo por el carácter gigantesco de la concepción de sus composiciones, sino por la factura sumaria y pictórica, de tipo berninesco, con que interpreta sus personajes.

Su obra maestra es el retablo mayor (1679) (láms. 391, 392) de la iglesia del Hospital de la Caridad, cuya arquitectura se debe a Bernardo Simón de Pineda, el gran ensamblador de la época. Represéntase en la calle central el *Santo Entierro*, mientras el segundo cuerpo, que es en realidad simple remate, se adorna con las Virtudes. La historia del Santo Entierro está interpretada con criterio esencialmente pictórico. Dentro del orden gigantesco de las columnas salomónicas, el artista, valiéndose de la perspectiva, finge un espacio cuadrado so-

bre columnas más pequeñas y cubierto por una cúpula. En este espacio realmente rectangular, pero aparentemente cuadrado, dispone Pedro Roldán no menos de nueve figuras de tamaño mucho mayor que el natural. El fondo es de paisaje de bajísimo relieve, cuyo efecto de profundidad y de incorporación a la escena se ve favorecido por la perspectiva arquitectónica de la fingida cúpula.

Obra menos lograda, pero también de grandes proporciones, es el retablo mayor de la iglesia del Sagrario, dedicado al *Cristo muerto* sobre las piernas de la Virgen, acompañado por los santos varones y las santas mujeres. Pedro Roldán es, además, el autor de una de las principales imágenes de la Semana Santa sevillana, el Salvador en el momento del *Descendimiento,* de la iglesia de la Magdalena, que pendiente de unos lienzos de tela real, y recortada su quebrada silueta en el espacio, patentiza los extremos a que llega el barroquismo escultórico sevillano seiscentista.

Quien pone término a la escultura procesional sevillana del siglo XVII es el discípulo de Roldán, Francisco Ruiz Gijón. Su *Cristo de la Expiración* (lám. 393), sin duda una de las imágenes más populares de la Semana Santa, es también una de las más bellas y perfectas esculturas de la escuela. Para prestarle movimiento y vida, Gijón aprovecha la técnica suelta y valiente de Roldán. Como en los místicos de Mena, muerto un año antes, todo lo que significa peso y esfuerzo desaparece. Es el solo espíritu, el simple anhelo divino, el que impulsa hacia arriba la imagen. El paño de pureza que, como un bello marco, encuadra el esbelto cuerpo del *Cristo de la Clemencia* de Montañés, y que con sus moñas y su abundancia oculta el de los Cristos de Juan de Mesa, se convierte en el de Ruiz Gijón en un trozo de tela que, al presentársenos como agitado por un vendaval que descendiese de las alturas, produce la impresión de que el cuerpo del Salvador se eleva en sentido contrario. Si se el compara con el de Vergara, de Mesa —también de la *Expiración*—, fácilmente se advierte cómo desaparecen el esfuerzo corporal reflejado en la contorsión de la musculatura al apoyar los pies para elevar el tórax, y la hinchazón del cuello, producida por el esfuerzo y el deseo. Como los Cristos del Greco, el de Gijón asciende porque su anhelo espiritual lo hace ingrávido.

A esta última fase de la escultura seiscentista corresponde la actividad de la hija de Pedro Roldán, Luisa, *la Roldana* († 1704), que se distingue, sobre todo, por sus grupos pequeños de barro cocido (lámina 396).

En el siglo XVIII la escultura decae en Sevilla considerablemente. La figura con verdadera personalidad es Duque Cornejo († 1757), amigo de actitudes violentas, y paños muy volados y agitados por impetuosos remolinos, pero lo mismo que en Sevilla, trabaja en Granada y Córdoba. En Sevilla deben recordarse sus santos jesuitas, de la iglesia de San Luis, en Granada, la *Magdalena*, de la Cartuja, y en Córdoba, los relieves de la sillería de la catedral, su última obra.

GRANADA: ALONSO CANO.— La otra gran escuela barroca andaluza es la granadina, y el artista que le impone su estilo personal, Alonso Cano, que, formado en Sevilla, no retorna a su patria hasta mediados de siglo. Con anterioridad a esa fecha sólo merecen recordarse en Granada los nombres ya citados de Pablo de Rojas, maestro de Montañés y autor de un hermoso *Crucifijo* de la catedral (1612), y de Alonso de Mena († 1646).

Alonso Cano (1601 † 1667) estudia con Martínez Montañés, y permanece en Sevilla hasta 1638, en que marcha a Madrid. Si, efectivamente, son suyas las dos *Concepciones*, de San Andrés y de San Julián —ésta destruida hace años al ser incendiado el templo—, Alonso Cano tiene un primer período en que sigue con bastante fidelidad los modelos del maestro. En la de San Julián, se advierte una inclinación en el rostro que permite pensar en otras obras más tardías, indudablemente suyas. En una y otra, como en las de Montañés, el manto cae ampliamente sobre ancha peana.

De todas las obras que se consideran fruto de sus años sevillanos, la única en que está documentada su intervención es el retablo de Lebrija (1628-1638). En su hermosa escultura de la *Virgen con el Niño* (láms. 394, 397), se manifiesta ya una personalidad artística completamente distinta de la de Montañés, con rasgos que perduran en su obra posterior. Como en sus futuras *Concepciones*, la esbelta figura de la Virgen, colocada con admirable aplomo, se mantiene en un perfecto verticalismo. En la mitad inferior del cuerpo, Cano abandona las anchas proporciones y el menudo plegado de Montañés, y adopta la fórmula no menos convencional, que seguirá empleando en lo sucesivo, de recoger sus vestiduras, apuntando así la imagen hacia los pies. La superficie del manto se ondulará más y se hará más barroca, pero las líneas generales continuarán siendo las mismas.

Alonso Cano marcha después a Madrid, y aunque conocemos alguna escultura ejecutada en la Corte, como el *Crucifijo*, hoy en Lecároz (Navarra), y el *Nazareno niño*, de San Fermín de los Navarros, en realidad abandona la gubia y se dedica casi exclusivamente a la pin-

tura. En ella crea nuevos tipos y nuevas formas, que son las que, al regresar a Granada y cultivar de nuevo la escultura, nos ofrece en tres dimensiones. Sus obras principales del período granadino se conservan en la catedral, donde goza de un beneficio eclesiástico. La diminuta imagen de la *Concepción* (1656) (láms. 395, 398), dedicada primitivamente a coronar el facistol, con el continuo fluir y refluir de la superficie de su manto nos dice que hemos franqueado la mitad del siglo. El verticalismo de la *Virgen* de Lebrija no ha desaparecido en ella, pero el enérgico mirar de matrona romana renacentista se ha tornado meditación pesimista. La *Virgen de Belén* (1658) (lám. 399), también de tamaño pequeño, se nos muestra envuelta en amplios ropajes de aire muy berninesco. En la catedral se guardan además las cabezas de tamaño mayor que el natural de *Adán* y *Eva* (láms. 402, 403) y de *San Pablo* (lám. 401). La de Adán, con el magnífico encuadramiento de la gran masa de su cabellera, esculpida valientemente en amplios mechones, demuestra que el escultor de figuritas menudas vuelve a sentir la seducción de lo grandioso que le inspira la *Virgen* de Lebrija. Ese mismo tono heroico, cargado de grandiosidad miguelangelesca, persiste en el *San Pablo*, que vuelve el rostro sobre el hombro como el *David* del escultor florentino. Eva tiene cierto aire de diosa pagana vista por un seiscentista boloñés. El grupo de mármol del *Angel Custodio*, del Museo de Granada, está muy bellamente compuesto.

PEDRO DE MENA Y JOSÉ DE MORA.—El más importante de los discípulos de Alonso Cano es Pedro de Mena (1628 † 1688), que refleja mejor que su maestro algunas de las facetas de la sensibilidad española. Ultimo de los grandes escultores andaluces, es un temperamento artístico muy diferente del de Cano. Como escultor de la segunda mitad del siglo, se le imaginaría colaborando en grandes retablos barrocos, como el de la *Caridad* de Pedro Roldán; pero lejos de ser así, lo que conocemos de él son imágenes, no complicados relieves, ni grandes composiciones.

Pedro de Mena expresa en sus esculturas los estados del alma, con una decisión y un estilo tan directo como en vano buscaríamos en Montañés o Alonso Cano. Las dota de un realismo que aquél no siente y que éste, tal vez, no gusta de dejarnos ver. Gracias a su maravilloso dominio de la gubia, la galería de estudios realistas de niños, bellas jóvenes, ancianos de rostros surcados de arrugas, cuerpos consumidos por la enfermedad y rostros transidos de dolor que nos ha dejado, no tiene igual en nuestra escultura.

En realidad, Pedro de Mena se forma con su padre Alonso de Mena, y no con Alonso Cano, puesto que, cuando éste llega a Granada, cuenta él ya los veinticinco. La influencia de Cano es, sin embargo, tan intensa que, durante no poco tiempo, se mueve dentro de sus normas artísticas, y en algunos tipos, como el de la *Concepción,* no llega nunca a abandonar sus modelos. A este período corresponde la *Concepción* del pueblecito de Alhendín y los cuatro santos del convento del Angel Custodio, de Granada, en los que casi se limita a seguir a Cano.

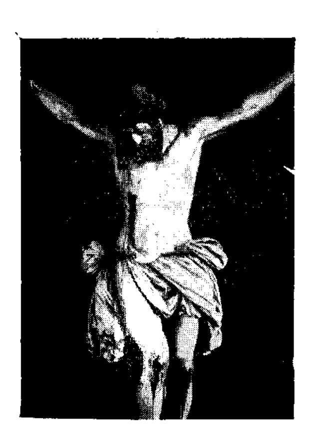
La gran obra de su época juvenil es la sillería de la catedral de Málaga (1656-1662), en la que esculpe no menos de cuarenta tableros. En ella se advierte la liberación de Mena de su maestro, quien, por otra parte, tampoco puede ofrecerle prototipos para las numerosas imágenes que precisa representar. Aunque ya esboza aquí el tipo de los santos en actitud contemplativa, a que más adelante dará forma definitiva, su verdadero mérito está en los sorprendentes estudios que nos ofrece del natural en figuras como el *San Antonio,* en cabezas como la de *San Isidoro* (lám. 404) o en grupos conmovedores como el de *San Juan de Dios* con el pobre a cuestas. Equiparable en calidad a los mejores trozos de la sillería era el bellísimo «tondo» de la *Virgen de Belén* (lám. 408), de Santo Domingo, de Málaga, bárbaramente destruido en 1931. Quizá su obra concebida y ejecutada con más amor, en ella inicia sus espléndidos estudios de bellas mujeres.

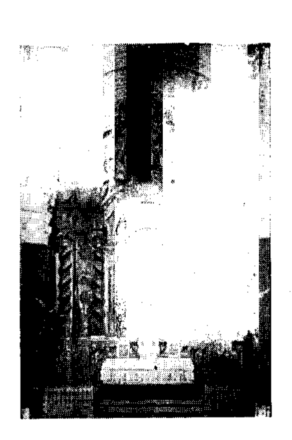
La década siguiente a la terminación de la sillería del coro debe de ser fecunda en la labor creadora de Mena. Entonces parece que cristalizan sus principales representaciones de místicos, santos penitentes, de la *Dolorosa* y del *Ecce Homo.* Se ha supuesto que el Greco y Gregorio Fernández han influido en sus tipos de místicos, pero, en realidad, son los de Zurbarán los que ofrecen mayor parentesco espiritual con los suyos. Son obras cumbres en este género el *San Pedro de Alcántara* (lám. 405), cuya más perfecta versión es la de San Antón, de Granada —el de la catedral de Córdoba está fechado en 1673— y el *San Francisco de Asís* (lám. 406), de la catedral de Toledo, inspirado éste en un original perdido de Alonso Cano, y en el aspecto del santo cuando se abre su sepulcro. Mucho más humanas, aunque dotadas del más arrebatado fervor místico, son sus estatuas de la *Magdalena* (lámina 407), del Museo de Valladolid, firmada en 1664, y del convento de la Visitación, de Madrid. Sus *Dolorosas* (lám. 409) son esculturas de bellas mujeres que expresan su dolor o su tristeza con gestos cada vez más teatrales. Simplemente de busto algunas de ellas, sus ejemplares más característicos son de medio cuerpo, tipo que, si no inventa Mena, interpreta de forma definitiva en nuestra escultura, ins-





386-388.—MONTAÑÉS: Adoración de los pastores, Santiponce. Concepción, Cristo de la Clemencia. Sevilla.





389-391.—MESA: Cristo de la Buena Muerte, Sevilla.—ARCE: San Andrés, Jerez.—ROLDÁN: Retablo del Hospital de la Caridad, Sevilla. *(L. Arte.)*




392, 393.—ROLDÁN: Retablo del Hospital de la Caridad, Sevilla.—RUIZ GIJÓN: Cristo. *(L. Arte.)*

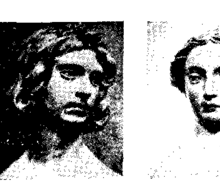





394-397.—CANO: Virgen de Lebrija. Concepción, Granada.—ROLDANA: Nacimiento.— CANO: Detalle de la Virgen de Lebrija. *(L. Arte.)*







398-403.—CANO: Concepción. Virgen de Belén. San Juan de Dios. San Pablo. Adán. Eva, Granada.






404-407.—MENA: San Isidoro. San Pedro Alcántara. San Francisco. Magdalena, Málaga. Toledo y Valladolid.

pirándose probablemente en creaciones pictóricas. Cubre su cabeza con el manto azul terminado en punta, acompañando el dolor del rostro con las manos, siempre expresivas y con frecuencia de gran belleza. Buenos ejemplares son las *Dolorosas* de Alba de Tormes y de las Descalzas Reales, de Madrid. En los *Ecce Homo,* que suelen formar pareja con las *Dolorosas,* es menos afortunado.

Muerto Pedro de Mena, los dos escultores que mantienen más dignamente en Granada la tradición de la escuela, en el tránsito del siglo XVII al XVIII, son José de Mora (1642 † 1724) y José Risueño († 1721). Mejor conocido el primero, su *Concepción,* de los Santos Justo y Pastor, se mantiene fiel al prototipo de Alonso Cano, mientras sus *Dolorosas* y *Ecce Homo* se relacionan con los de Mena, aunque su exaltado sentido trágico, un tanto lacrimoso, delata una sensibilidad totalmente distinta. Sirvan de ejemplo el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* de la Capilla Real. Sus obras más inspiradas son la *Soledad* (lám. 410), de la iglesia de Santa Ana, que, si bien se inspira en la pintura del tema de Alonso Cano, debe a Mora los verdaderos valores que hacen de ella una de las mejores esculturas de la escuela, y el *Crucificado,* de San José, de bello desnudo, en cuyo hermoso rostro el autor expresa con la mayor intensidad y fortuna su hondo sentido trágico.

En la segunda mitad del siglo XVIII la figura más destacada es Torcuato Ruiz del Peral († 1773).

MADRID.—Comparada con las escuelas vallisoletana y andaluzas, la escultura cortesana ofrece aspecto muy pobre. Para Madrid trabajan Gregorio Fernández y Pedro de Mena, y ya hemos visto que para hacer una buena cabeza de Felipe IV se llama a Martínez Montañés. El único gran escultor que vive algunos años en la corte es Alonso Cano, y, como hemos visto, durante ese período de su vida prefiere los pinceles a la gubia. Quien afinca en ella de forma definitiva es el portugués Manuel Pereira, que se establece a mediados de siglo. Su obra más conocida es el *San Bruno,* de la Academia de San Fernando, y a él se atribuye el *Crucifijo* de los Marqueses de Lozoya en la catedral de Segovia. Consérvanse también imágenes de su mano en la iglesia de San Plácido. Escultor de primer orden, pero prácticamente desconocido, es Alonso Villabrille y Ron, que firma en Madrid en 1707 la excelente cabeza de *San Pablo,* del Museo de Valladolid, sorprendente por su expresión y por su primor técnico.

A Madrid llegan en esta época los dos grandes monumentos ecuestres de Felipe III (1613) (fig. 405) y Felipe IV (1640) de la Plaza Ma-

yor y de la Plaza de Oriente, obra el primero de Juan de Bolonia, escultor, como hemos visto, todavía renacentista, que presenta el caballo al paso, y el segundo de Pedro Tacca (fig. 406), según dibujo de Velázquez, que lo imagina levantado sobre las patas traseras haciendo corvetas. De Bernini se conservan en El Escorial un *Crucifijo*, y en el Palacio Real dos estatuitas de bronce de *Hércules* y de *Perseo*. El Museo del Prado posee una estatua ecuestre de *Carlos II*, de su escuela.

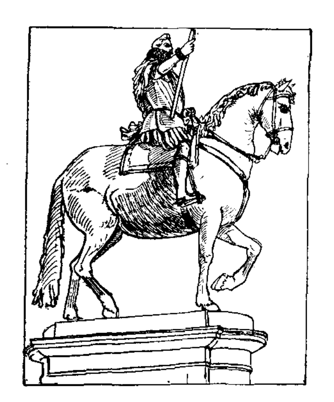
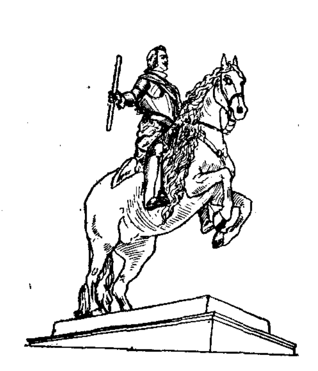
EL SIGLO XVIII. MURCIA: FRANCISCO SALZILLO.—A medida que avanza el siglo XVIII se van agotando las grandes escuelas de la centuria anterior. La de Valladolid, muerta al desaparecer Gregorio Fernández, apenas vuelve a dar señales de vida. La sevillana, de un florecimiento más largo, no rebasa con vigor los comienzos del siglo, y la granadina, la más joven de todas en su etapa barroca, aunque produce todavía obras interesantes en los primeros años del XVIII, tampoco da vida a ningún escultor de primera fila. Evidentemente, el clasicismo de las influencias francesa e italiana imperantes en la corte, no favorece el cultivo de nuestra escultura tradicional, pero el hecho es que la arquitectura, que lucha con iguales inconvenientes, continúa durante bastante tiempo creando obras importantes en varias comarcas españolas. La realidad es que en el siglo XVIII la escultura policroma sólo vive, con rango digno de la centuria anterior, en la escuela murciana, y en el escultor castellano Luis Salvador Carmona.

Murcia, no lejos de Granada, que, como hemos visto, conserva su vitalidad escultórica hasta bien entrado el siglo XVIII, es ahora la sede de una nueva escuela, que, en realidad, es la de Francisco Salzillo (1707-1783). Hijo de un escultor napolitano establecido muy joven en la ciudad, en ella parece que se forma con su padre y en ella trabaja durante medio siglo. Es, sobre todo, un escultor de pasos procesionales formados por numerosos personajes, a diferencia de los sevillanos del siglo XVII. Las estatuas de Salzillo, en general bien modeladas, de hermosas cabezas y actitudes con frecuencia muy elegantes, suelen producir la impresión de estar concebidas en pequeño. Ante muchas de ellas se piensa en los Belenes y en las porcelanas, las típicas creaciones dieciochescas. Incluso en las escenas más trágicas y más hondamente sentidas por el escultor, suele percibirse siempre esa sensación de lo bonito, tan dieciochesca.

Después de su labor en el convento de Santo Domingo (1727-1730). que data de cuando apenas cuenta los veinte años, esculpe ya para la iglesia de Jesús, que más adelante le encarga sus obras principales

y más conocidas, el paso del *Prendimiento* (1736) (lám. 415), si bien la creación en que culmina todo este período de lucha es el grupo de las *Angustias* (1741), de la iglesia de San Bartolomé, que le ganó gran popularidad.

El *San Antón* (1746), de la Puerta de Castilla, inicia su época más brillante, durante la que esculpe varios pasos, para la ya citada iglesia de Jesús. En el paso de la *Caída* (1752) el bello rostro del Salvador, dirigido al cielo, atrae todo el interés de la escena, y la colocación de los sayones, que encuadran su figura para que luzca con todo su poder emotivo, prueba cómo Salzillo sabe componer sus grupos. El de la *Oración del Huerto* (lám. 414) es seguramente su obra cumbre. La


Figs. 405-407.—J. de Bolonia: Felipe III.—Tacca: Felipe IV.—Sabatini: Sepulcro de Fernando VI. *(Delojo.)*

expresión del desfallecimiento del Salvador, cuya espalda descansa sobre la pierna del ángel; la hermosura de la cabeza de éste (lám. 411), que con el brazo señala la palmera, y la perfecta armonía con que enlazan las líneas generales del grupo, convierten este paso en una de las creaciones más bellas de nuestra escultura. A estos dos grandes pasos siguen las tres bellas imágenes de *San Juan* (lám. 412), la *Dolorosa* (1756) y la *Verónica*. El *San Juan*, que es una de sus estatuas más elegantes y mejor plantadas, está representado en actitud de marchar, recogiendo su amplia túnica y señalando con el brazo extendido el *Camino del Calvario*, hacia donde vuelve también la cabeza. Con posterioridad hace el paso de la *Cena*, y, por último, pocos años antes de su muerte, el de los *Azotes* (1777), con que se cierra la serie de los de la iglesia de Jesús. El *San Jerónimo penitente* (lám. 413) debe compararse con el renacentista de Torrigiano (lám. 46) para valorar mejor la dispersión barroca de la forma.

Discípulo y continuador de Salzillo es Roque López († 1811).

En Cataluña se distingue, por sus Belenes o Nacimientos, Ramón Amadeu (1745-1821), si bien sus figuras son valor artístico sólo mediano.

MADRID: LOS ESCULTORES DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO.—PORTUGAL.—Bajo la influencia de la nueva dinastía, la escultura se desarrolla en la Corte de espaldas al estilo tradicional. En primer término, precisa recordar la actividad del pequeño grupo de escultores franceses que trabajan, durante el reinado de Felipe V, en el palacio de La Granja, cuyos jardines pueblan de figuras mitológicas, al gusto de la Regencia. Llámanse Frémin, Thiérry y Pitué.

Con la fundación de la Academia de San Fernando (1752) y los viajes de nuestros escultores a Roma, organizados de un modo sistemático, comienza a difundirse el barroco tardío extranjero, que termina desembocando en el neoclasicismo. Las tres personalidades de esta primera fase son el gallego Castro y los castellanos Mena y Carmona. Felipe de Castro (1711-1775), que marcha a Roma por consejo de Frémin, a pesar de ser más joven que Mena y Carmona, es el primer director de la Academia, y no deja de ser significativo que sea él quien esculpa el relieve conmemorativo del acto inaugural de la institución. En su fondo aparatoso, como el de un cuadro de Van Loo, y en sus figuras dispuestas en diversos términos, se refleja todo el barroquismo del arte italiano y francés de la primera mitad del siglo. En la Academia se conservan también sus bustos más importantes, entre los que destacan los de los fundadores: Fernando VI y Doña Bárbara.

El toledano Juan Pascual de Mena (1707-1784), fundador de la Academia y su director desde 1770, sufre en sus comienzos la influencia de los escultores franceses de La Granja, que, aunque bastante aminorada, no deja de ser sensible en su monumental fuente de *Neptuno* (lám. 417), del paseo del Prado, de Madrid. Pese a su formación en los modelos extranjeros, Mena cultiva también la escultura policromada.

El tercero de los escultores citados, Luis Salvador Carmona († 1767), es la personalidad más destacada de la escultura castellana del siglo XVIII. Aunque muere mucho más joven, es de la misma generación que Pascual de Mena, y como él, cultiva la escultura en piedra de carácter monumental; pero lo que constituye su verdadero mérito es la de madera policromada. Sus creaciones más conocidas son las *Piedades* de la catedral de Salamanca y del Oratorio del Olivar, de Madrid; pero su obra, todavía casi inédita, no deja de ser numerosa.

Los principales representantes de la generación siguiente son Manuel Alvarez († 1797) y Francisco Gutiérrez († 1782). Alvarez, discípulo de Castro, es el autor de la fuente de *Apolo*, del paseo del Prado (lá-





408-410.—MENA: Virgen de Belén (destruida), Málaga. Dolorosa, Málaga.—MORA: Soledad, Granada.



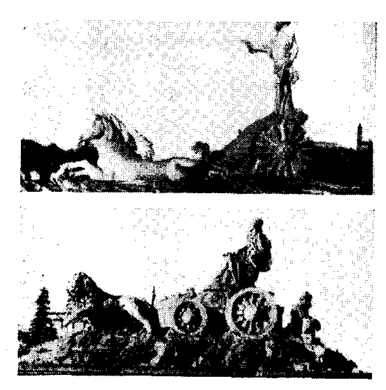


411-413.—SALZILLO: Angel. San Juan. San Jerónimo, Murcia.





414-416.—SALZILLO: Oración del Huerto. Prendimiento.—CARMONA: Piedad.





417-420.—MENA: Neptuno.—GUTIÉRREZ: Cibeles.—ÁLVAREZ: Apolo.—TOLSÁ: Carlos IV.




421, 422.—LUIS CARRACCI: Virgen, M. Bolonia.—ANÍBAL CARRACCI: Baco y Ariadna, Roma. *(Alinari.)*





423-425.—DOMENICHINO: Comunión de San Jerónimo, M. Vaticano.—GUERCINO:

mina 419), cuya arquitectura contribuye en no pequeño grado a la gracia del conjunto, todavía esencialmente barroco. Gutiérrez, que pasa doce años en Roma, se nos presenta, en cambio, más dominado por el neoclasicismo en el monumento de *Cibeles* (lám. 418), del paseo del Prado, donde la diosa aparece entronizada en su carro. Los leones son obra del francés Roberto Michel. En el *Sepulcro de Fernando VI* (fig. 407), en mármol negro y blanco, en la iglesia de las Salesas Reales, trazado por Sabatini, el eco barroco berninesco es, en cambio, bastante fuerte.

A esta misma etapa de nuestra escultura dieciochesca pertenece el valenciano Manuel Tolsá, brillante discípulo de la Academia de San Fernando, que marcha a Méjico para hacerse cargo, en la recién creada de San Carlos, de la enseñanza de la escultura. Tanto el relieve de su mano, conservado en la Academia madrileña, como la *Concepción,* de la Profesa de Méjico, hablan de su formación más barroca que neoclásica. La estatua ecuestre de bronce de *Carlos IV,* en la que aparece el monarca español vestido a la romana, de seguro el mejor monumento de este género producido por nuestra escultura, obliga a concederle puesto muy destacado en la historia del arte español (lám. 420).

En Portugal, el escultor más insigne del siglo XVIII es Joaquín Machado de Castro (1731-1822), que se forma en Mafra con el italiano Giusti. Es el decorador de la basílica de la Estrella y del palacio de Ajuda, de Lisboa, pero se distingue principalmente por sus estatuas de barro, el material empleado con frecuencia en Portugal. Sirva de ejemplo la de la *Caridad,* del Museo de aquella población. Por el especial cariño con que modela sus figuras y escenas populares de pequeño tamaño, se hace famoso Antonio Ferreira.

CAPITULO XVI

PINTURA BARROCA ITALIANA

EL ESTILO.—Como arte figurativo, la pintura barroca participa de la mayoría de los caracteres comentados al tratar de la escultura; es decir, del naturalismo, del afan de movimiento y del gusto por lo efectista y teatral. La pintura, cansada de la perfección clásica renacentista e impulsada por el naturalismo, no duda en representar con la mayor crudeza tipos deformes, como *El niño cojo*, de Ribera, e incluso cadáveres en putrefacción, como los de *Las postrimerías*, de Valdés Leal. Ese mismo deseo barroco de realidad hace al pintor considerar como tema suficiente de un cuadro unos trozos de pescado o la carne sangrande de una vaca abierta en canal, e interpretar en el tono de la vida diaria muchos asuntos religiosos. Su interés por los más diversos aspectos de la naturaleza y de la vida le lleva, como veremos, a ampliar considerablemente el número de los géneros pictóricos.

El estudio de la expresión preocupa sobremanera al pintor barroco. Si Leonardo escribe sobre la sonrisa del ebrio, ahora se pinta un cuadro en que la sonrisa concentra toda la atención del artista, y otros en que se representan la risa plena, el grito, el terror y el dolor. Este interés por la expresión deja honda huella en la pintura religiosa. El ansia mística se pinta con más frecuencia aún que se esculpe, y, en general, con mayor intensidad. Mientras el Renacimiento procura evitar la expresión del dolor, el barroco se complace en representarlo en las escenas de martirio como medio más eficaz para fomentar la devoción. Las persecuciones de los católicos ingleses y la muerte de los evangelizadores de América y Asia ponen de actualidad la era heroica de los mártires de los primeros tiempos del Cristianismo, a lo que contribu-

yen también el descubrimiento, a fin de siglo, del cementerio de Priscila, y la publicación del martirologio de Baronio.

La necesidad de representar las glorias celestes contempladas por los místicos o los mártires en el momento de su tránsito, crea un tipo de composición efectista y espectacular, en la que el cielo, cargado de luz y músicas angélicas, y orlado de aparatosas nubes, ocupa la parte superior del cuadro, mientras abajo campea la sombra o la miseria terrena. Esta ansiedad celestial y este deseo de liberarse de la limitación terrena da lugar al nuevo tipo de pintura decorativa, ya aludida al tratar de los caracteres del templo barroco. En un principio, las superficies de las bóvedas se decoraban con pinturas donde las escenas aparecen de perfil, como en un lienzo o pintura mural, pero después se contemplan en escorzo, como vistas desde abajo, y encuadradas por un celaje de hermosas nubes. En realidad, la pintura barroca se limita en este aspecto a seguir los pasos dados por Correggio.

El movimiento de la composición se intensifica, y al tranquilo esquema del triángulo equilátero, todo equilibrio, de las Vírgenes rafaelescas sucede el deseo de crear esas grandes líneas diagonales o simplemente oblicuas que cruzan violentamente las composiciones rubenianas.

En cuanto a los elementos más puramente pictóricos, es ahora de capital importancia la luz. Si la luz leonardesca hace desaparecer el fuerte dibujo del contorno florentino, creando su típico esfumado, ahora se reemprende el problema creando una pintura simplista de planos de luz y de planos de sombra, donde las formas se dibujan con precisión escultórica, pero se termina matizando perfectamente el efecto del aire iluminado en la forma y en el color. Si la pintura debe al Renacimiento la conquista de la perspectiva lineal, tiene que agradecer al barroco el dominio de la perspectiva aérea. Al desvalorizarse la línea y, como consecuencia de ello, el plano, viéndose cada uno en función del anterior y del posterior, a la visión renacentista por planos reemplaza la visión en profundidad del barroco.

El pintor barroco aprende de la escuela veneciana no sólo el valor primordial del color como tinta, sino el valor del modo de ser aplicado como creador de forma y de su intensidad cromática. El proceso de la factura colorista barroca va, en general, de la lisa y uniforme, creadora de superficies exaltadoras de los valores plásticos, a la cada vez más suelta y desenfadada con que se persigue la apariencia de la forma. Este proceso de desintegración de la factura llega a mediados del siglo XVII en alguna escuela a extremos que sólo se superarán dos

siglos después. En la obra de un mismo artista es también frecuente advertir una evolución análoga.

Aunque la pintura barroca, sobre todo en Italia, continúa empleando el fresco, éste se reduce principalmente a la decoración de las bóvedas. En cambio, se abandona el temple y se generalizan el óleo y el lienzo. Este último permite la pintura de cuadros de proporciones mucho más grandes que la tabla, y gracias a él los cuadros de los retablos mayores son todo lo gigantescos que exige el sentido de la grandiosidad de los arquitectos barrocos.

Ya queda indicado cómo los temas pictóricos se multiplican en el período barroco. La misma iconografía cristiana se enriquece. Los católicos, combatidos por los protestantes, insisten en la representación de los asuntos condenados por éstos. Así vemos tomar forma definitiva a la Inmaculada, y pintarse series de escenas alegóricas del Santísimo Sacramento. De acuerdo con el espíritu de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, se desmenuzan al máximo los pasajes evangélicos, y Tiépolo llega a ofrecernos un crecido número de escenas de la historia de la Huida a Egipto. Las historias de santos se hacen también más numerosas, y son frecuentes las series de lienzos a ellos dedicados para decorar iglesias y claustros de conventos. La conquista de Holanda, tierra de fecunda actividad pictórica, por el protestantismo da lugar a un mayor interés por los temas del Antiguo Testamento.

La fábula pagana continúa cultivándose, sobre todo, en Flandes y Francia, donde conserva el tono idealista de tradición italiana, mientras en España y Holanda se interpreta en el plano de la vida diaria. Pero los que ganan más terreno son los otros géneros profanos.

El retrato se difunde considerablemente, generalizándose el de cuerpo entero y creándose de forma definitiva el de grupo. En alguna escuela, como la francesa, pónese de moda el retratarse de dios pagano; mientras en otras—la española sobre todo—no falta algún retrato de dama con atributos de santa. El paisaje, convertido en género independiente, adquiere importancia extraordinaria, y dentro de él se crean los más específicos de marinas, de batallas navales, etc. Aparece el cuadro de arquitectura, el de interior con escenas caseras, galantes, etcétera; el de bodegón con figuras, por lo general de medio cuerpo, comiendo, bebiendo o jugando; el de naturaleza muerta, de carnes, pescados o frutas; el de flores, el de animales, etc. Todo ello trae como consecuencia la especialización en cada uno de esos géneros pictóricos de numerosos artistas.

La escuela boloñesa: Los Carracci.—La reacción contra el manierismo florentino y romano que ve en ciertos aspectos de Miguel Angel,

Rafael y Correggio, la única fuente del verdadero arte radica en Bolonia, precisamente la ciudad dominada por Peregrino Tibaldi († 1595), el artista que pasa su vida repitiendo más o menos fielmente el estilo de la Capilla Sixtina. Este movimiento boloñés que propugna un estilo ecléctico de base más amplia y produce sus primeras obras importantes hacia 1580, sólo es estilo de vanguardia durante unos treinta años, si bien la escuela perdura e incluso crea algunas de sus personalidades más destacadas en el segundo cuarto del siglo XVII.

El eclecticismo boloñés es obra de un pintor de más fuerza de voluntad que dotes artísticas excepcionales. Luis Carracci († 1619) no se descorazona cuando, en Bolonia, su primer maestro quiere quitarle las ilusiones de dominar la pintura, ni cuando, en Venecia, el Tintoretto no le concede atención alguna. Marcha entonces a Florencia y a Parma, y, a la vista de las obras allí existentes, forma su propio estilo, en el que trata de fundir todo lo que considera más excelente en cada maestro. Al regresar a Bolonia, despúes de imponerse a sus paisanos, hace que sus dos primos más jóvenes, Agustín († 1602) y Aníbal († 1609), viajen también por Italia y adquieran un estilo igualmente ecléctico, formado, sobre todo, en los frescos de Correggio y en los lienzos del Veronés. Generalmente unidos los tres, comienzan a trabajar en su patria hacia 1580, constituyendo un verdadero triunvirato pictórico que termina por extender su estilo a casi toda Italia y a buena parte de España y Francia. En 1585 fundan la famosa *Accademia dei Desirosi* o *degli Incaminnati*, el centro de enseñanza que sirve de modelo a las modernas escuelas de Bellas Artes. Con ella los Carracci reemplazan el viejo sistema del maestro que enseña en su taller al aprendiz por una institución donde, además de las enseñanzas puramente técnicas, se dan clases de anatomía, en las que un médico explica sobre el modelo vivo, de diversas enseñanzas teóricas y de historia de la pintura. Periódicamente, por último, se distribuyen premios entre los alumnos más aventajados.

Hasta fecha reciente se ha creído en la autenticidad de un soneto de Agustín Carracci elogiando a Nicolo dell' Abate que se consideraba el programa del eclecticismo boloñés. Según ese soneto quien quisiese hacerse buen pintor habría de aprender el dibujo en la escuela romana, el terrible camino de Miguel Angel, la verdad del Tiziano, el estilo puro de Correggio y la verdadera simetría, es decir las proporciones de Rafael. Hoy sabemos que ese soneto es pura invención del siglo XVIII, con lo que el eclecticismo carracciesco resulta más intuitivo que programático.

Luis Carracci, en su *Virgen con santos* (lám. 421), tenida por su obra maestra, descubre, por encima de los escorzos, del movimiento de algunas figuras y de la iluminación de estirpe correggiesca, un cierto sentido barroco de la grandiosidad. Encontrándose muy lejos de ser un temperamento apasionado, es indudable que a la premiosidad y al preciosismo manierista ha sucedido un moderado ímpetu barroco.

La Comunión de San Jerónimo, de la misma Pinacoteca de Bolonia, de Agustín Carracci, dotada también de indudable grandiosidad, muestra, en cambio, las preferencias de su autor por el arte jugoso de los venecianos. Aníbal se hace famoso por sus numerosos asuntos de composición sencilla y estilo tan falto de nervio y tan dulzón, que llega a empalagar. El *Sueño del Niño Jesús,* el llamado «Silencio de Carracci», es una de sus creaciones más típicas de este género.

Después de haber pintado al fresco los tres Carracci varios palacios de Bolonia, Agustín y Aníbal marchan en 1595 a Roma para decorar el del cardenal Farnesio. Se comprende su triunfo sobre el manierismo agonizante representado por Federizo Zúccaro. El único que puede hacerles sombra es Caravaggio, y no cultiva ese género de pintura. El eclecticismo boloñés entronizado así en la capital del mundo artístico, se difunde rápidamente. Los Carracci, inspirándose en Miguel Angel, Rafael y el Correggio, y estudiando las antigüedades romanas, son quienes realmente sacan, en esta decoración de carácter mitológico de la galería del Palacio Farnesio, las últimas consecuencias del arte pagano de Rafael, que la Reforma Católica impide desarrollar en sus cuadros religiosos. El genio director debe de ser Agustín, cuyo temperamento se encuentra tan lejano de los ideales reformistas católicos, que llega a abrir algún grabado de carácter lascivo. En el arranque de la bóveda del Palacio alternan los atlantes simulados de mármol, con desnudos y medallones bronceados, mientras en el gran cuadro central se desarrolla la historia de *Baco y Ariadna* (lám. 422), que avanzan en alegre tropel exhalando en sus desnudos la sensualidad de un paganismo plenamente asimilado. Animado por el mismo espíritu, el *Triunfo de Galatea* es otra de las escenas más decorativas y mejor compuestas de los Carracci. Ambas están vistas lateralmente, como en una pintura de caballete. La trascendencia de estas grandes composiciones es considerable. Son el jalón inmediatamente anterior al barroquismo de Rubens y principal fuente de inspiración del arte francés de Luis XIV.

GUIDO RENI, EL GUERCINO, DOMENICHINO Y ALBANI.—Las dos grandes figuras de la segunda generación de la escuela boloñesa y las que le inyectan nueva vida, son Reni y el Guercino.

Guido Reni († 1642) es un discípulo de los Carracci que duda en un principio entre el estilo de éstos y el naturalismo de intensos contrastes de luces y sombras del Caravaggio, hasta el punto de que llega en sus comienzos a pintar alguna obra tan plenamente caravaggiesca como la *Crucifixión de San Pedro,* del Vaticano. Decidido, al fin, por el gran estilo decorativo de colores claros y de hermosas figuras con bellos rostros de aquéllos, llega a ser uno de los principales cultivadores del eclecticismo boloñés. De gran capacidad técnica, aunque un poco frío de inspiración, prueba su talento el que Aníbal Carracci, celoso de su valer, no le deje colaborar en el Palacio Farnesio.

Al terminar su pintura de la *Aurora* (1609) (lám. 425), el mismo año de la muerte de Aníbal Carracci, todos le consideran en Roma el sucesor de éste. Nadie duda que aquella gran composición al fresco con que decora la bóveda del Casino Rospigliosi es obra de la categoría de la del Palacio Farnesio y digna heredera de las grandes pinturas murales de Rafael. Concebido a semejanza de *Baco y Ariadna,* como un gran lienzo sin muchas preocupaciones por escorzos y efectos de perspectiva, presenta al dios Apolo en un carro tirado por briosos corceles avanzando al galope sobre las nubes, rodeado por el bello cortejo de las Horas y precedido por la Aurora sembrando flores sobre la tierra.

Guido Reni es también uno de los grandes pintores barrocos de temas religiosos (lám. 426). Algunas de sus creaciones, como la *Magdalena* en actitud extática y teatral, tan fofa de carnes como de expresión, alcanzan gran popularidad a juzgar por el gran número de copias conservadas. La *Judit* del Palacio Spada, de Roma, muestra la honda huella dejada en él por Caravaggio, y el retrato del *Cardenal Spada,* en la misma colección, habla de sus dotes para cultivar este género.

Si Guido Reni se mantiene, en lo esencial, fiel a las normas de los Carracci, Francisco Barbieri, el Guercino († 1666), algo más joven que él, trae nueva vida al eclecticismo boloñés vivificando el estilo decorativo de aquéllos con el claroscurismo y el amor a la naturaleza de Caravaggio y el colorido veneciano. Su gran pintura de la *Aurora* (1621) (lám. 424), del Casino Ludovisi, de Roma, es la última gran creación de este tipo de la escuela boloñesa, donde, debido probablemente a la influencia veneciana, se abandona ya el punto de vista lateral adoptado por los Carracci y Guido Reni y se presenta la escena contemplada desde abajo, en violento escorzo sobre un celaje en el que la mirada se pierde. El claroscuro es también más intenso que en sus predecesores. Ese claroscurismo de influencia caravaggiesca es todavía mucho más sensible en su gran lienzo del *Entierro de Santa Petronila*

(lám. 427), que se considera su obra maestra. Comparado con el *Santo Entierro*, de Caravaggio, al mismo tiempo que descubre el origen de lo bajo del punto de vista, delata, con el mayor aparato de sus composición, todo lo que ha prosperado el barroquismo. Su estilo colorista revela cómo Guercino ha sabido asimilar la blandura veneciana.

Discípulos de menos categoría de los Carracci son el Domenichino y Albani. Domenico Zampieri, el Domenichino († 1641), aunque la falta de nervio corriente en la escuela se hace en él bastante sensible, crea en la *Comunión de San Jerónimo* (1614) una de las principales obras de la pintura barroca (lám. 423). Copia bastante fiel de la de Agustín Carracci, lo monumental del fondo presta mayor grandiosidad al conjunto y la luz destaca las diversas partes del grupo haciendo su composición más clara; pero es el agotamiento físico del rostro del santo, expresado con intensidad típicamente barroca, lo que centra rápidamente el interés del que contempla el cuadro. Cultiva también el género mitológico —*Triunfo de Diana*, de la Galería Borghese, de Roma—, género en que se distingue especialmente Francisco Albani († 1660). Pintor éste que concibe todo en pequeño, sus personajes son unos graciosos muñecos de rostros angelicales e infantiles en los que el espíritu pagano que inspira al Correggio muere esterilizado por el sentimiento de castidad de la Reforma Católica. Sin el grano de sensualidad renacentista, sus insípidas creaciones mitológicas le conquistan, sin embargo, fama muy superior a sus propios méritos. La *Danza de Amores*, de la Pinacoteca Brera, de Milán, es muy representativa de su personalidad artística.

EL TENEBRISMO: CARAVAGGIO.—Un año después que Aníbal Carracci, muere en la playa de Porto Ercole, rodeado por unos pescadores, víctima de la fiebre y de las heridas recibidas en su último altercado, Miguel Angel Caravaggio († 1610). Nacido en el norte de Italia, después de estudiar en Milán se establece en Roma, pero su carácter violento y pendenciero convierte su vida, sobre todo en su última parte, en una serie ininterrumpida de duelos, muertes, fugas huyendo de la justicia y peticiones de indulto. Así, cuando el porvenir se le presenta ya diáfano en la Ciudad Eterna, tiene que abandonarla y huir a Nápoles. Desde allí marcha a Malta, y después peregrina por Sicilia. Al permitírsele regresar a Roma, ya hemos visto cómo muere antes de cumplir los cuarenta.

Lo mismo que su vida, la actitud artística del Caravaggio es de franca rebeldía frente al arte ecléctico boloñés. Caravaggio ve la obra pictórica desde un ángulo mucho más estrecho, pero también desde

un punto de vista más original. Al situar en el primer plano de su interés el problema de la luz, inicia una de las grandes conquistas del arte barroco. Comenzada su formación en tierra lombarda, fecundada por el estilo leonardesco, es natural que se sienta atraído por el claroscurismo. Pero mientras en el maestro florentino el claroscuro está ligado al esfumado de los perfiles y a la suavidad en el tránsito de la luz a la sombra, en el Caravaggio la luz se proyecta sobre la forma con violencia y su contraste con la sombra es brusco e intenso. Si la de Leonardo es una luz suave como la sonrisa de sus rostros, la del Caravaggio es intensa como la luz artificial en la noche o el rayo de sol en la oscuridad. Para crear estos intensos efectos de luces y sombras refiere uno de sus biógrafos que pintaba con luz de sótano, es decir, con iluminación muy alta y única, a fin de que las paredes permaneciesen en la sombra. A ello se debe el nombre de tenebrismo con que se conocen su estilo y el de sus imitadores.

Su actitud no es menos decidida frente al idealismo renacentista, hasta el punto de convertirle en un temprano campeón del naturalismo barroco. Poco amigo de la noble arrogancia con que el Renacimiento gusta de imaginar sus personajes, los interpreta él en tono tan naturalista que, sobre todo en alguna historia religiosa, llega a provocar airadas protestas. Salvo en casos muy aislados, más que el deseo de ahondar en la representación realista, adviértese en Caravaggio el de humanizar los personajes divinos, aunque manteniéndose dentro de los límites propios del idealismo italiano. Ello no obstante, no pocas de sus obras descubren en él un prurito de rebuscamiento en la composición para crear violentos escorzos, de estirpe poco naturalista.

Su primer grupo de obras importantes es la serie de *San Mateo.* En la historia de *San Mateo y el ángel,* si el tipo poco distinguido de aquél explica las protestas antes aludidas, la rebuscada actitud del ángel habla de su preocupación por el escorzo. De gran tamaño, las figuras ocupan la casi totalidad del lienzo. En la *Vocación del Santo* ofrece la escena, corriente en el tenebrismo, de varios personajes en una oscura sala en torno a una mesa violentamente iluminada desde la parte alta de uno de los lados.

En los dos cuadros compañeros de la *Crucifixión de San Pedro* y de la *Conversión de San Pablo* (1600) se muestra aún más lejano de las normas renacentistas. Las figuras, proporcionalmente mayores, llenan la superficie, y si en el primero, las actitudes, dentro de sus intensos escorzos, procuran ser vulgares, en el segundo, el caballo, en violento escorzo, con la grupa vuelta al espectador y el santo con los

brazos clamantes hacia el cielo, delatan una preocupación efectista netamente barroca.

El rebuscamiento en la composición y en el punto de vista es manifiesto en el *Santo Entierro* (1602) (lám. 426), donde el autor imagina el sepulcro en primer lugar y al espectador muy en bajo, casi en la fosa misma, para que contemple la escena en escorzo muy acusado. Los gestos y los tipos son poco distinguidos. Si se vuelve la mirada al *Santo Entierro,* de Rafael, imaginado como un desfile de bellas actitudes, se comprenderá el largo camino recorrido por Caravaggio para llegar a llamarnos la atención, incluso sobre las deformidades de los pies de uno de los santos varones. Donde su arte de componer se muestra menos rebuscado, su iluminación más típicamente tenebrista y más efectista y su realismo más insolente es en el *Entierro de la Virgen* (1605) (lám. 429). El tomar por modelo para la figura de María a una pobre mujer ahogada en el Tíber, con el vientre hinchado, es superior a lo que puede soportar el ambiente clásico romano, y la protesta termina por hacer retirar el lienzo del templo para donde se pinta. Ni la grandiosidad de la composición, dentro de su aparente sencillez, ni la forma admirable como el intenso claroscuro valoriza el contenido trágico del tema, creando uno de los cuadros más impresionantes de la pintura barroca, logran compensar a sus contemporáneos del desacato que significa el realismo de Caravaggio para el sentido clásico y para la piedad.

Dadas sus preocupaciones naturalistas, es lógico que Caravaggio cultive el cuadro de costumbres, que tanto éxito tiene entre sus sucesores. Ya en los primeros tiempos pinta la *Mujer tocando el laúd* y unos *Jugadores de cartas,* a los que siguen otros como la *Mujer diciendo la buenaventura,* todos ellos de figuras de medio cuerpo. Su *Cesta de frutas,* de la Pinacoteca Ambrosiana de Milán, es testimonio de la amplitud de su interés naturalista. Con este mismo criterio interpreta el tema mitológico de *Baco* (lám. 430).

La influencia del tenebrismo y del naturalismo caravaggiesco durante la primera mital del siglo XVII es extraordinaria, no sólo en Italia, sino en el resto de Europa. Etapa no bien conocida de la pintura italiana, cuenta con nombres como Manfredi, O. Gentileschi, Caracciolo, etc. Pero el único tenebrista que trabaja en Italia capaz de competir en personalidad con Caravaggio es el español Ribera, que pasa casi toda su vida en Nápoles, y de quien se trata más adelante.

LOS DECORADORES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO.—La principal creación de la escuela romana de la segunda mitad del siglo es la pintura

decorativa de bóvedas y techos, en la que el barroquismo triunfante alcanza una de sus últimas metas. En ella se continúa el estilo decorativo boloñés. El que abre francamente esta nueva etapa barroca es Pietro de Cortona († 1669), casi riguroso coetáneo del Guercino. Inspirándose aún más en las bóvedas del Correggio que en las decoraciones boloñesas, concede al escorzo de la figura humana y a las nubes toda la importancia que resta a la trama arquitectónica. En su gran techo del Palacio Barberini (1633), de Roma, que pinta por los mismos años en que Bernini traza el Baldaquino, echa las bases del nuevo estilo decorativo del pleno barroco (lám. 431).

Pero quien le hace recorrer el último estadio de su evolución es el jesuita Andrea Pozzo († 1709), cuya actividad corresponde ya al último tercio del siglo XVII. El pone al servicio de ese deseo de espacio infinito, tan característico del barroco triunfante, un dominio excepcional de la perspectiva arquitectónica. Gracias al gran escenógrafo que en él existe, sus bóvedas producen la ilusión de que los muros del templo se prolongan en pisos y más pisos, con galerías, columnas y entablamentos, hasta perderse en las nubes. El *Triunfo de San Ignacio*, de la bóveda de su iglesia de Roma, es su obra cumbre y la que, por tanto, representa la meta de este tipo de pintura decorativa (lám. 432). Ilustre cultivador del mismo estilo es su coetáneo el genovés Baciccia († 1709), autor del gran fresco del *Triunfo de Jesús*, de la iglesia de Jesús, también de Roma.

Con ese tipo de pintura decorativa del pleno barroco, aunque corresponda ya al siglo XVIII, se encuentra relacionada la de escenografía, cuya ilusión suprema en este período es la ficción de espacio. Su gran maestro es el boloñés Fernando Bibbiena († 1743), quien a su dominio de la perspectiva une una imaginación extraordinaria y fecundísima para inventar enormes interiores de grandiosas proporciones, de los que se conservan dibujos y estampas.

NÁPOLES Y GÉNOVA.—Al tenebrismo, que tan hondas raíces echa en Nápoles gracias a la presencia de Ribera, sucede el estilo de Luca Giordano, a quien ya en vida se le llama, en España, Lucas Jordán († 1705). Artista que pasa de la concepción a la ejecución con rapidez vertiginosa, y que a su fantasía extraordinaria une una facilidad de pincel igualmente excepcional, es quizá el pintor más fecundo que ha existido. Su desconcertante rapidez en el trabajo hace que sus contemporáneos le denominen «Luca fa presto». Aunque, a veces, su estilo pueda resultar algo monótono por falta de empeño, sus dotes de colorista son de primera categoría, siendo también sorprendente su ha-

bilidad para imitar los estilos ajenos, de los que hace verdaderas falsificaciones. Entre sus pinturas de caballete son particularmente bellas las de influencia veneciana. Pero donde despliega todas sus excepcionales facultades es en sus enormes frescos de bóvedas y techos. Su punto de partida es el estilo de Pietro de Cortona, cuyos modelos y actitudes ejercen en él profunda y perdurable influencia. Lucas Jordán renuncia a escorzos arquitectónicos, y arma sus amplísimas composiciones sobre bambalinas de nubes que se suceden hasta perderse en el infinito. Trasladado en los últimos años de su vida a Madrid, pinta en España bóvedas tan importantes como la de la sacristía de la catedral de Toledo, las de la iglesia y escalera de El Escorial, la del Casón del Buen Retiro de Madrid, donde representa la historia del Toisón de Oro, etc. (lám. 433).

Algo más joven que Jordán, merece también recordarse en la escuela napolitana el nombre de Salvator Rosa († 1673), que lleva al paisaje el estilo riberesco y que se distingue como pintor de batallas.

En Génova, el naturalismo barroco, unido a un gran desenfado técnico, produce la interesante personalidad de Bernardo Strozzi († 1644), que cultiva temas como el de la *Cocinera*, del Palazzo Rosso, que se pensaría más propio de la escuela holandesa (lám. 434).

SIGLO XVIII. VENECIA: TIÉPOLO, CANALETTO Y GUARDI.—En el siglo XVIII, aunque continúa trabajando en Roma algún pintor de fama en su tiempo, es Venecia la que marcha a la cabeza de la pintura italiana. En la primera mitad de la centuria aparecen ya varios artistas en quienes revive el rico colorido de la escuela, al servicio de un barroquismo gracioso y elegante, típicamente dieciochesco. Llámanse Sebastián Ricci († 1734), que trabaja en las cortes de Viena y Londres, y J. B. Piazzetta († 1754). La gran pintura veneciana de esta época es de carácter profano, y su verdadero creador, Giambattista Tiépolo († 1770), en quien la opulencia decorativa y el sentido del lujo venecianos y el espíritu narrativo cuatrocentista y veronesiano se ponen al servicio de una imaginación ampulosamente barroca. Aunque cultiva también el género religioso, la mayor parte de sus obras y la más representativa es la de tema profano (lám. 440). Así, en la villa Marmarana, de Vicenza, deja una importante serie de escenas de la *Eneida* y de la *Odisea*. Decorador el más distinguido en su tiempo, pinta las bóvedas del Palacio de Wurzburgo, en Alemania, una de sus obras maestras. En 1762 se traslada a Madrid, donde pasa el resto de su vida manteniendo gloriosamente el pabellón de la gran pintura colorista barroca frente al neoclásico Mengs. De su labor madrileña (láms. 435, 437) y de la de sus

hijos (lám. 438) se trata más adelante, en el capítulo dedicado a la escuela española.

Si en Tiépolo perdominan la fastuosidad y el lujo veronesiano, en Canaletto y en Guardi lo esencial es el gusto por la ciudad de Venecia y por la vida veneciana que inspirara a los Bellini y a Carpaccio. El iniciador de este nuevo tipo de pintura setecentista es Antonio Canal, Canaletto († 1768), quien, después de visitar Roma y cultivar la escenografía, se dedica a pintar desde amplios puntos de vista los canales venecianos con sus góndolas, puentes y plazas, poblados de diminutas figurillas. El Palacio de los Dux (lám. 436), la plaza de San Marcos, la iglesia poligonal de Sta. Maria della Salute con sus típicos mensulones, la paladiana fachada de San Giorgio Maggiore, son el fondo corriente de sus alegres y luminosas composiciones. De sus continuadores, mientras Bellotto († 1780) se limita a repetir su estilo, Francesco Guardi († 1793), aun manteniéndose dentro de las características generales del mismo, emplea técnica más suelta y nerviosa (lám. 441), que presta nueva vida al género creado por Canaletto. Pietro Longhi († 1785) es el cronista de la vida veneciana que se interesa más por la escena que por el bello escenario de canales y plazas (lám. 439).

Frente a estas bellas vistas venecianas sin preocupación arqueológica de ninguna especie, las de G. P. Panini († 1764) se distinguen por incluir ruinas de templos clásicos, relieves y vasos de mármol en los que sobrevive el espíritu del paisaje romano seiscentista.

Nápoles, la hermosa ciudad del sur, conserva cierta vitalidad durante el siglo XVIII gracias a sus decoradores Francisco Solimena († 1747) y Corrado Giaquinto († 1765), quienes con estilo diferente conservan la gran tradición de Lucas Jordán. El último, lo mismo que Tiépolo, es llamado por Carlos III a decorar el Palacio Real de Madrid.

CAPITULO XVII

PINTURA BARROCA FLAMENCA Y HOLANDESA

ESCUELA FLAMENCA: RUBENS.—La escuela flamenca, que hemos visto en trance de perder su personalidad, dominada por la influencia italiana, renace en el siglo XVII para figurar de nuevo en primera fila. Pero las guerras de religión abren una profunda sima entre los artistas del Norte y los del Sur, antes apenas diferenciados por pequeñas preferencias técnicas como el interés por la luz. Católica la actual Bélgica gracias a la ocupación española, la pintura religiosa continúa teniendo en ella importancia de primer orden, mientras la protestante Holanda reduce su capítulo religioso a unas cuantas escenas de la vida de Jesús y al Antiguo Testamento, y dedica casi toda su actividad a los géneros de carácter profano.

La escuela flamenca es, en gran parte, la escuela de Rubens. Su personalidad arrolladora crea un gran número de discípulos que conservan su estilo hasta fines de siglo.

Pedro Pablo Rubens († 1640) nace todavía en pleno siglo XVI en tierra alemana, aunque de padres flamencos, y al cumplir los diez años se traslada a Amberes, donde se forma con los italianizantes Van Noort y Otto van Veen. En 1600, al cumplir los veintitrés años, marcha a Italia, donde permanece no menos de ocho. Allí entra al servicio del duque de Mantua, en cuya corte inicia su vida de hombre de gran mundo, que tan decisiva ha de ser en su porvenir; en Florencia asiste a las bodas de Enrique IV con María de Médicis, bodas que en sus años maduros serán el tema de una de sus series más importantes. Pasa después cerca de tres años en Roma. En 1603 hace su primer viaje a Madrid por encargo del duque de Mantua, y en 1609 regresa a su patria con la aureola de sus éxitos italianos, y, nombrado

pintor de los archiduques, se casa con Isabel Brandt, la joven con quien aparece en su primer *Autorretrato* de la Pinacoteca de Munich. Rodeado de antigüedades romanas y de cuadros italianos, trabaja sin cesar en un hogar feliz hasta que se queda viudo. Rubens viaja de nuevo durante varios años, alternando los pinceles con las gestiones diplomáticas. Entonces hace una nueva estancia en Madrid (1628) y visita Londres y Holanda. Cumplidos los cincuenta, contrae segundo matrimonio con la joven de dieciséis años Elena Fourment, con quien, en unión de su hijo menor, le vemos en el segundo *Autorretrato* de la Pinacoteca de Munich. Elena Fourment es el modelo que repite en los diez años que le restan de vida.

Comenzada su formación con los romanistas flamencos, donde se forja la personalidad artística de Rubens es en Italia, bajo la influencia de los grandes maestros del siglo XVI. En Rafael y Leonardo estudia principalmente el arte de componer; en los venecianos, no pocas composiciones, pero, sobre todo, el color; en Miguel Angel, el sentido de la grandiosidad; en el Caravaggio, la luz, y en los Carracci, el sentido decorativo de las grandes composiciones. Prueba de su interés por los maestros italianos son las numerosas copias que poseemos de su mano. Todavía en el Prado consérvase alguna de las que hace de los Tizianos de las colecciones reales. Pero mientras los boloñeses, inspirándose en esas mismas fuentes, forman un estilo frío y de escasa originalidad, Rubens crea un estilo personalísimo lleno de vida, y llega a ser el maestro más representativo del barroco en cuanto a movimiento, abundancia y debordamiento de la forma. Bajo su pincel todo se hincha, se inflama y se retuerce como la columna salomónica. No sólo el cuerpo humano, sino los caballos, las telas, los troncos de los árboles y aun el terreno de sus paisajes. Muy distante su prototipo de belleza femenina del ideal cuatrocentista florentino, se debe probablemente, tanto a sus gustos personales como a los modelos del país, a la influencia de Tiziano y a su sentido de la forma desbordante y dinámica. En él lo dramático es más movimiento y actitud que expresión del rostro.

Al servicio de su sentido de la forma pone Rubens una de las imaginaciones más fecundas que ha poseído pintor alguno. Su facilidad para componer es extraordinaria. Aparte de los cuadros que ejecuta por sí mismo o con escasa colaboración ajena, aquellos en que se limita a dibujar la composición, a indicar los colores y a dar los toques finales, confiando su ejecución a colaboradores, son numerosos. Gracias a su fecundidad excepcional puede mantener en constante producción un activo taller donde trabajan sus excelentes discípulos. Especiali-

zados varios de ellos en diversos géneros como el paisaje, los animales, las frutas o las flores, cada uno ejecuta en el lienzo la parte de su especial competencia. Este taller es la escuela en que se forman los principales pintores de las generaciones siguientes y el medio por donde ejerce decisiva influencia en esos varios géneros pictóricos. Gracias a la colaboración de ese taller, Rubens nos deja una de las obras más amplias producidas por pintor alguno, obra que no sólo abarca todos los temas: religiosos, mitológicos, profanos, históricos, etc., sino que desarrolla algunos de ellos en grandes series de lienzos de notables proporciones. Como es lógico, su obra es desigual, porque, además, Rubens trabaja de prisa y con frecuencia no se preocupa por la exactitud de las proporciones o la corrección de los escorzos. Lo que le importa es el juego general de la composición, las formas desbordantes y la riqueza colorista del conjunto. Y en este aspecto pocos pintores le superan.

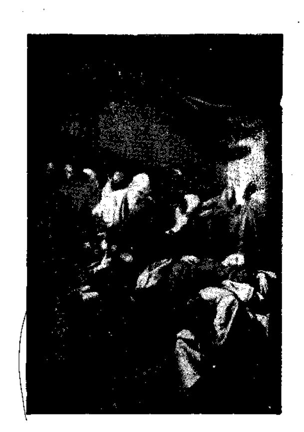
Rubens, después de sus primeras obras, como las de Grasse (1602) y el *Apostolado,* del Museo del Prado, en las que la influencia tenebrista es todavía sensible, forma su estilo definitivo más movido y de colorido más claro y brillante, al que hace evolucionar relativamente poco. Como pintor de temas religiosos es uno de los más importantes y representativos del barroco. Quizá ninguno sabe crear composiciones tan efectistas e impresionantes como las suyas. Así, mientras en la *Adoración de los Reyes* (lám. 443), del Prado, la riqueza y el poder de los Reyes de Oriente ofrendada a Jesús nos anonada y abruma, en los *Condenados* y en el *Juicio Final,* de Munich, los cuerpos caen en el espacio como una catarata de carne humana; en el *Descendimiento* (lám. 445), de la catedral de Amberes, el cuerpo del Salvador que se desploma, y el grupo de los que le reciben, están concebidos con grandiosidad típicamente barroca, y en los *Milagros de San Ignacio* y de *San Francisco Javier* lo espectacular del portento se encuentra interpretado con intensidad y arrebato extraordinarios.

Rubens es también el gran pintor de alegorías religiosas. La ocasión de aplicar su genio a este tipo de pintura se la proporciona el convento de las Descalzas Reales de Madrid al pedirle (1628) los cartones para grandes tapices de temas eucarísticos que cubran su retablo mayor y las paredes de su claustro. Al ejecutarlos nos refleja Rubens, con todo el fuego de su barroquismo, el espíritu batallador de la Reforma Católica, representando el *Triunfo de la Iglesia,* los de la Eucaristía sobre la *Idolatría* y sobre la *Filosofía,* el del *Amor divino,* etc. Consérvase la mayor parte de sus bocetos de tamaño pequeño en el Museo del Prado.



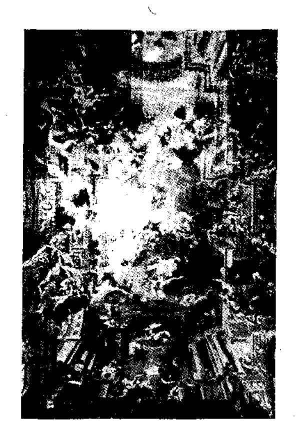


426-428.—G. RENI: Santiago, M. del Prado.—GUERCINO: Entierro de Santa Petronila.—CARAVAGGIO: Entierro de Cristo, M. Vaticano.





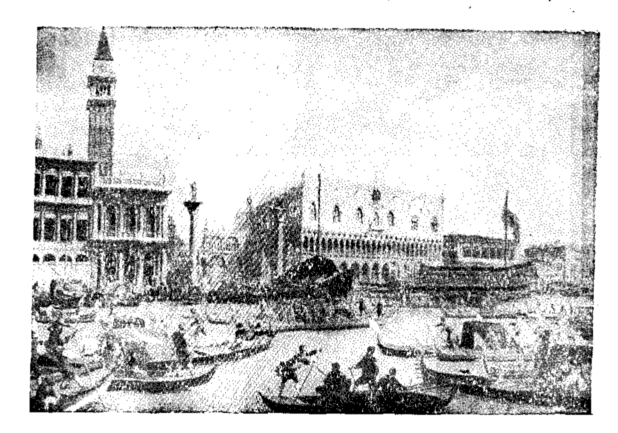
429-431.—CARAVAGGIO: Entierro de la Virgen. Baco.—CORTONA: Bóveda del Palacio Barberini, Roma.





432-434.—P. POZZO: Apoteosis de San Ignacio, Roma.—L. JORDÁN: Bóveda, Escorial.—STROZZI: Cocinera, Génova





435-436.—TIÉPOLO: Apoteosis de Eneas, Madrid.—CANALETTO: Venecia, Leningrado.

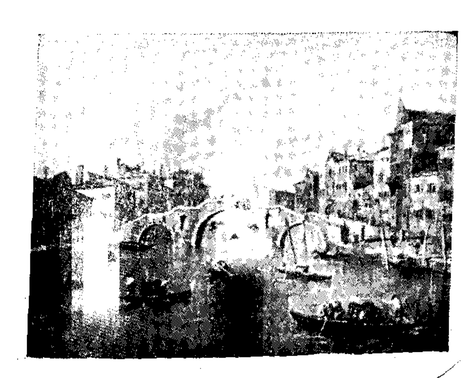






437-439.—TIÉPOLO: Concepción, M. Prado.—L. TIÉPOLO: Majos.—LONGHI: Visita. Nueva York.





440, 441.—TIÉPOLO: El Charlatán.—GUARDI: Canal de Venecia.

Su amor al desnudo y su notable cultura clásica le convierten, por otra parte, en el gran intérprete barroco de la fábula pagana, en lo que debe de tener no pequeña parte su admiración por el Tiziano. Lo mismo que éste, no tiene grandes preocupaciones arqueológicas. La mitología es para él un repertorio inagotable que permite representar desnudos y más desnudos de blandas carnes nacaradas o bronceadas musculaturas, movidos por el hilo de una fábula cuyo intenso tono dramático justifica con frecuencia las más violentas actitudes. Su gran empresa de este tipo es la numerosa serie que pinta por encargo de Felipe IV, que siente por él tanta admiración como su abuelo por Tiziano, para decorar la Torre de la Parada, donde el monarca acostumbraba a descansar en sus cacerías de El Pardo. En la actualidad, constituye el fondo más rico de los cuadros de Rubens existentes en el Museo del Prado. Pero, aparte de esta serie, sus cuadros de tema mitológico abundan. Sirven de ejemplo el de *Las tres Gracias* (lámina 442), una de sus últimas obras, el *Juicio de París* y los *Sátiros persiguiendo a las ninfas,* también en el mismo museo.

Directamente relacionados con este capítulo mitológico se encuentran los cuadros de tema de historia clásica, entre los que figura en primer término el hermoso ciclo de *Decio Mus,* del Museo de Viena, que narra la historia del héroe romano con la acostumbrada ampulosidad. Y con igual dominio que la historia antigua, sabe desarrollar Rubens la historia contemporánea. Su obra maestra en este orden es la importante serie de grandes lienzos del Museo del Louvre, dedicados a glorificar a *María de Médicis,* viuda ya de Enrique IV, cuyas bodas presencia en su juventud en Florencia. En ella nos cuenta, con el hinchado lenguaje barroco, el tono halagador del cortesano y el rodeo de la alegoría, los triunfos que como mujer y reina alcanza a lo largo de su vida. La lámina 446 representa el momento de ser presentado su retrato al monarca francés.

En la pintura de costumbres deja también huella profunda. En su *Danza de aldeanos,* del Museo del Prado (lám. 447), de sus últimos tiempos, la sana alegría flamenca que inspira el genio humorístico de Brueghel *el Viejo,* se transforma en remolino humano retozón y lleno de vida, cuyo ritmo violento nos dice lo lejanos que nos encontramos ya de los jóvenes que danzan en la *Bacanal,* del Tiziano. En su *Jardín del Amor* (lám. 448), del mismo museo, el tono de la fiesta se eleva, e imagina Rubens una serie de parejas de gentes elegantes que se hablan de amor, el tema que adquirirá pleno desarrollo en la escuela francesa de la centuria siguiente.

El paisaje, estacionado a fines del siglo en el estilo de los imitadores de Patinir y Brueghel, adquiere ahora nueva vida impulsado por el afán rubeniano de movimiento. La superficie terrestre se ondula y sentimos la impresión de que los caminos serpean como seres vivos para hundirse en el fondo del cuadro, y que los árboles se retuercen como columnas salomónicas. Las manchas de luces y sombras repartidas en su superficie, al mismo tiempo que intensifican el dramatismo del paisaje, le dotan de profundidad, típicamente barroca. El germen de vida arrojado por Brueghel sobre el paisaje flamenco florece plenamente en Rubens.

Artista tan enamorado del movimiento, aunque no cultiva propiamente el cuadro de batalla, gusta de expresar el barroquismo de la fuerza desbordante del caballo al galope, haciendo corvetas, encabritándose o derrumbándose en tierra. En sus cacerías pone de manifiesto cómo le seduce el tema, desarrollando todo el dinamismo de los dibujos leonardescos para la batalla de Anghiari.

Rubens es, por último, gran pintor de retratos, si no siempre muy veraces, sí llenos de vida y de novedad en su concepción general. El es el primer gran artista barroco que rompe con el retrato rafaelesco cuyas líneas generales terminan su movimiento dentro del cuadro. Aunque pinta alguno de cuerpo entero, suele hacerlos de media figura, pero sus líneas parecen salir del cuadro y prolongan su movimiento fuera del marco. Uno de los mejores es el de *María de Médicis* (1622) (lám. 444), espléndida y elegante figura cuyas carnes nacarinas realzan sus negras vestiduras; muy bello es también el de *Ana de Austria,* igualmente en el Prado. Entre sus retratos ecuestres, el del *Cardenal Infante,* triunfante en Nordlingen, es curioso compararlo con el de su bisabuelo *Carlos V* por el Tiziano, para ver cómo la pradera brumosa y solitaria del Elba y las nubes tristes pero tranquilas del celaje de éste se transforman en un campo de batalla con resplandores de fuego, y en nubes que se revuelven para dar paso a la Victoria que fulminando rayos y acompañada por el águila de los Austrias viene a decidir la lucha.

Gracias a su tremenda fecundidad, a la calidad de sus discípulos, a sus numerosos imitadores, a las copias y a la rápida y amplia difusión de sus obras por medio del grabado, la influencia del estilo de Rubens es extraordinaria en toda Europa y particularmente en España.

VAN DYCK.—De una generación posterior a Rubens, Van Dyck († 1641) muere, sin embargo, sólo un año después de aquél. Es casi un niño prodigio. A los dieciséis años tiene discípulos, y dos años des-

pués es el principal auxiliar de Rubens. Hijo predilecto de la Fortuna, su vida es una ininterrumpida carrera de triunfos. Hace un viaje a Italia, deteniéndose principalmente en Génova, Venecia, Roma, y llega hasta Palermo. Como Rubens, estudia con ahinco a los principales maestros, y su libro de apuntes muestra cómo acostumbraba a copiar la composición de los cuadros que llaman su atención. Los grandes éxitos logrados en Italia no tardan en llevar su fama hasta la corte inglesa, y la oferta por Carlos I del puesto de primer pintor, de un hotel en Londres y de una villa de verano en las cercanías de la ciudad, le deciden a trasladarse a la capital de Inglaterra (1632), donde pasa el resto de su vida. Es todavía hombre joven. Un escritor nos dice que en su tipo había algo de querubín y algo de Don Juan. Después de una brillante cadena de aventuras y de éxitos artísticos, casa con una noble dama inglesa, y muere a poco de cumplir los cuarenta años, habiendo hecho dar de sí a su arte todas sus posibilidades.

Van Dyck es un discípulo de Rubens con personalidad propia, pero de dotes más limitadas, y sin sus grandes ambiciones artísticas. Más correcto que él en el dibujo, carece, en cambio, de su enorme fuerza creadora, de su poderosa fantasía. El reacciona contra el ideal humano del maestro, y aunque conserva tipos que a veces es difícil distinguir de los de aquél, dota a los suyos, en general, de proporciones más alargadas y elegantes, que no en vano la elegancia de las proporciones y la distinción de los gestos son las notas más destacadas de su estilo. Es un compositor cuidadoso que estudia sin prisas las actividades de sus personajes y la forma de relacionarlos. Sus composiciones carecen del fuego de las rubenianas, pero son tan armónicas y tan agradables, que difundidas por el grabado se copiarán casi tanto como las de Rafael. Con el tono impuesto por su propio temperamento, la obra de Van Dyck es, en cierto grado, la prolongación de la rubeniana en su faceta religiosa y del retrato.

En sus primeras obras de carácter religioso, el influjo de Rubens es intenso, pero ya en su *Apostolado* los modelos carecen de la corpulencia de los del maestro y delatan gran preocupación por las actitudes elegantes. El ímpetu rubeniano, unido a su correcto sentido de la forma, le permite crear en su época juvenil una obra tan de primer orden como el *Prendimiento,* que el propio Rubens conserva hasta su muerte y en cuya testamentaría lo compra Felipe IV. La contraposición entre el grupo que sigue a Judas y la serenidad del Salvador, está sentida con admirable vigor trágico (lám. 450).

De origen rubeniano y típicamente barroca por el movimiento en diagonal de la composición, y por el huir de sus líneas principales fue-

ra del lienzo, es su *Piedad,* del Museo del Prado. Su cotejo con la tan centrada y recogida en sí misma de Miguel Angel, es buen índice de los extremos a que llega la sensibilidad barroca. El gran número de copias e imitaciones que de ella se conservan prueban lo bien que debe de interpretar el gusto de la época.

Van Dyck es estimado, sobre todo, como pintor de retrato. En los de sus años juveniles, lo mismo que en el género religioso, la influencia rubeniana es notable. En el de su compañero Snyders y su mujer, aunque ya se apunta su tendencia a realzar la elegancia del retratado, tanto la sombra del maestro como el respeto al natural son aún bastante sensibles. Pero Van Dyck abandona pronto el taller de Rubens y marcha a Italia. Su permanencia en Génova (1622-1627) deja huella perdurable en su arte del retrato, pues si la técnica la aprende en Rubens, donde se forma el verdadero retrato vandyckiano es en los salones de los palacios genoveses. La burguesía y sus amigos flamencos son reemplazados ahora en sus lienzos por la nobleza italiana. Su estilo se hace más halagador y las actitudes elegantes y graciosas suceden a la naturalidad flamenca. En personajes italianos como la marquesa de *Spinola,* los *Brignole Sale,* los *Adorno* o el *Cardenal Bentivoglio,* de cuerpo esbelto y rostro fino y distinguido, encuentra el joven pintor flamenco los modelos por él soñados (lám. 454).

Al trasladarse a Inglaterra, Van Dyck disfruta todavía de los últimos años del rey coleccionista, enamorado de las bellas artes, que preceden a la aparición de Cromwell. A la nobleza italiana sucede en sus lienzos la aristocracia inglesa, y el tipo de retrato nacido en Génova continúa produciendo frutos cada vez más sazonados. Dos retratos famosos hace de *Carlos I,* el del museo del Louvre (lám. 452), de pie sobre fondo de parque, vestido de sedas con amplio sombrero y la mano en el bastón, y el del Palacio de Windsor (lám. 453), marchando plácidamente de paseo en un caballo que avanza en suaves movimientos. Visto casi de frente, no son la masa y la fuerza del bruto, sino las esbeltas proporciones del conjunto, y ese elegante andar del bello animal, lo que seduce en este retrato del monarca que pocos años después ha de morir en el patíbulo. Análoga distinción avalora el retrato de la reina *Enriqueta,* cuya gentil figura, envuelta en finas sedas y rasos, parece flotar en el ambiente.

Además del tipo de retrato corriente de media figura, Van Dyck no sólo generaliza el tizianesco de cuerpo entero, sino que hace triunfar el retrato doble —ya empleado por Holbein—, en el que contrapone las actitudes de dos personajes. De este tipo es su autorretrato del Museo del Prado (lám. 449) de medio cuerpo, cediendo la derecha a

Endimión Porter, el asesor artístico y amigo de Carlos I, y sobre todo el de cuerpo entero de los condes de *Bristol* y *Bedford*, y el de *John y Bernard Stuart* (lám. 351), en el que para acusar el alargamiento del grupo coloca a cada personaje en distinto plano. Pero esa aristocracia inglesa que reconoce en Van Dyck al pintor especialmente dotado para retratarla, le exige más retratos de los que puede ejecutar. Van Dyck termina limitándose a pintar los rostros, y crea un taller al que encomienda el resto de la obra. Los imitadores no tardan en formarse, y hoy existen en los palacios ingleses un sinnúmero de retratos vandyckianos en los que la mano del maestro se diluye tanto que concluye por desaparecer.

La influencia de Van Dyck en la formación de los retratistas ingleses, como veremos, es decisiva.

Aunque de menor categoría, la escuela flamenca produce otros varios pintores que se distinguen en el mundo del retrato. De las grandes dotes de Cornelis de Vos († 1651), muy poco más joven que Rubens, pero que adopta el estilo de éste, es buena prueba el bello retrato de grupo en que aparece en unión de su familia, del Museo de Amberes. González Coques († 1684) pinta retratos de grupo de tamaño pequeño y elegancia vandyckiana, hasta el punto de que se le ha llamado el pequeño Van Dyck. Justo Sustermans († 1681), pintor de la corte de los Médicis, lleva a Italia el arte del retrato flamenco rubeniano.

JACOB JORDAENS.—Vivo contraste con la personalidad de Van Dyck ofrece la de este otro discípulo († 1678) de Rubens. La sangre de la raza que en aquél se ve dominada por el culto de la distinción, y en Rubens por su formación italiana y su cultura clásica, surge en él vigorosa. Sin su fuerza creadora, Jordaens participa algo del genio polifacético dcl maestro, y, aunque a la muerte de aquél es otro discípulo, Crayer, quien le sucede en el puesto de pintor de los archiduques, él es estimado por todos como el mejor pintor de Amberes. Años más tarde se hace hugonote y, partidario de los Orange, termina pintando la *Apoteosis del Príncipe de Nassau* (1640).

Aunque Jordaens pinta cuadros de asuntos religiosos, como los *Desposorios de Santa Catalina;* mitológicos, como el *Meleagro* y *Atalanta,* y retratos, como el de la *Familia del pintor,* todos ellos en el Museo del Prado, los que le dan más popularidad son de escenas populares, como el del *Rey bebe* (lám. 455), verdadero homenaje a la glotonería flamenca en el estilo ampuloso rubeniano.

Teodoro Rombouts († 1637), coetáneo suyo, que muere joven, cultiva también escenas populares, aunque dentro del estilo caravaggies-

co. El mismo tema de los *Jugadores de cartas*, del **Museo del Prado**, no deja de ser significativo.

PINTURA DE GÉNERO: BROUWER Y TENIERS. EL PAISAJE.—La pintura de género, hija del amor por los temas secundarios y humildes tan característicos de la escuela flamenca, y, sobre todo, de la holandesa del siglo XVII, tiene sus raíces en la centuria anterior. Recuérdese el nombre de Metsys y el de Brueghel, pues precisamente los sucesores de éste se dedican a ese género de pintura. Jan Brueghel († 1625), llamado *de Velours* por su afición a pintar terciopelos y rasos, es hijo de Pedro y pinta escenas de bodas, fiestas campestres, de mercado, etc., en las que, a veces, concede gran importancia al paisaje. Tiene a su vez un hijo pintor del mismo nombre, que continúa el estilo.

El verdadero creador de este tipo de pintura en su sentido más estricto, no obstante haber muerto a poco de cumplir los treinta años, es Adrián Brouwer († 1638). Discípulo de Frans Hals en Harlem, y, por tanto, de formación holandesa, reacciona contra la técnica minuciosa de Jan Brueghel, pero, sobre todo, se dedica exclusivamente a representar tipos y costumbres populares. Brouwer es el pintor de las escenas de taberna, de los campesinos y gentes del pueblo que beben, fuman y cantan (lám. 456); que discuten o que se pelean y golpean con las vasijas en que beben o con la banqueta donde se sientan.

El estilo de Brouwer tiene pronto gran número de imitadores, entre los que deben recordarse los nombres de su compadre y discípulo Joos van Craesbeeck († 1655) y el de los David Rickaert, que abarcan tres generaciones. Pero quienes difunden este tipo de pintura son los David Teniers. Casi riguroso coetáneo el primero de Brouwer, y muerto a fines de siglo el segundo, su estilo extraordinariamente afín permite considerarlos como una sola personalidad. Discípulo de Rubens, amplía considerablemente el marco de la pintura de género. Los tres o cuatro personajes frecuentes en los cuadros de Brouwer se multiplican hasta formar grandes reuniones. Y lo mismo que los personajes aumenta el número de los temas, entre los que abundan las fiestas, los desfiles populares y las escenas de la vida campestina (lám. 457). Las *Tentaciones de San Antonio*, que pinta varias veces, dicen cómo cultiva también la vena humorista que hiciera famoso al Bosco.

El paisaje, que gracias a Rubens se transforma en un espectáculo dinámico y cargado de dramatismo, sigue teniendo el valor de un gran cuadro decorativo, importante por sí mismo. Entre los principales paisajistas, nacidos a la sombra de la poderosa personalidad del maestro, destacan sus dos colaboradores Jan Wildens (1586 † 1653), el pri-

mo de Elena Fourment, y Lucas van Uden (1615 † 1672), a quienes se deben algunos fondos de paisaje de los cuadros de Rubens. Cuando trabajan independientemente, tanto ellos como los paisajistas posteriores flamencos, suelen hacer pintar a otros artistas las figuras que animan sus composiciones.

La última etapa del paisaje flamenco seiscentista está representada por Jacques d'Artois (1613 † 1686), ya de la generación siguiente a la de los colaboradores de Rubens.

Un género de paisaje que tiene algo de cartografía es el del pintor de batallas Peeter Snayers († 1667), que registra con gran precisión en los amplios panoramas de sus paisajes, ciudades, fortalezas, caminos y emplazamientos de tropas. El Museo del Prado posee una importante serie de cuadros de este género.

BODEGONES Y ANIMALES.—Aunque Caravaggio, muerto en los primeros años del siglo, elige como tema exclusivo de un cuadro un cesto de frutas, la pintura de bodegones es, en realidad, creación flamenca. Ya hemos visto en el siglo XVI las escenas de cocina y de mercado, de Aertsens y de su continuador Bueckelaer, y no debe olvidarse que este género es la consecuencia natural del interés mostrado por los primitivos flamencos en sus cuadros religiosos por la interpretación de la calidad de las vasijas de metal y de vidrio, de las frutas, de los terciopelos, de los brocados, etc.

El bodegón suele ser de proporciones apaisadas. Algunas veces se reduce a representar frutas, huevos, pescados u otra materia comestible, pero por lo común está formado por un conjunto vario, al que se agregan aves, caza, piezas de cristal y orfebrería, tapetes, etc. A veces completan el bodegón uno o dos personajes, e incluso algunos pintores gustan de introducir gatos o perros, que se precipitan sobre las viandas, pelean entre sí o se disputan algo de comer. Pese al aparente desorden ,se advierte pronto cómo el cuadro ha sido cuidadosamente compuesto. El pintor, por lo general, no busca, al conjunto de objetos expuestos sobre la mesa de una cocina o el despacho de un mercado, más justificación que el ofrecer un rico muestrario de calidades diversas.

Entre los principales pintores de bodegones figura el antuerpiano Adrián de Utrecht († 1652), que firma en el Museo del Prado una *Despensa* (lám. 458) con hortalizas, frutas, aves y caza, en la que introduce un papagayo y un mono vivo. Frans Snyders (láms. 462, 464) y Jan Fyt (lám. 461) cultivan también el cuadro de animales.

Intimamente ligada con la pintura de bodegones se encuentra la de animales, que a su vez se relaciona con la de paisaje cuando se les representa formando parte de cacerías. Desde el perrillo de lanas que aparece al pie del *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, hasta el perro mastín del *Enano de Granvela* por Moro, el interés de los pintores flamencos por los animales es constante. Pero hasta ahora no llegan a considerarlos dignos de ser el tema exclusivo de un cuadro. Aunque termina por figurar en este nuevo género pictórico toda suerte de animales, los preferidos son los de caza: el ciervo, el jabalí, la liebre, los perros, etc., y las aves de corral. Gran cazador Felipe IV, reúne una espléndida colección de cuadros de animales de caza que constituyen hoy uno de los grandes fondos del Museo del Prado.

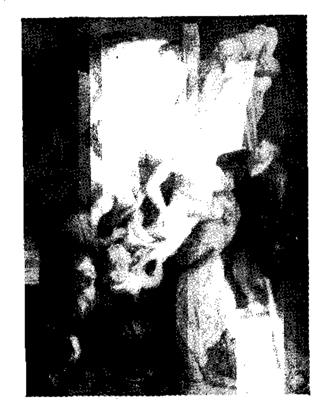
La pintura de animales puede decirse que nace en el taller de Rubens. Su primer gran cultivador, Frans Snyders († 1657), es uno de sus discípulos de mayor personalidad, que, además de pintar animales en las composiciones del maestro, nos deja cuadros sólo dedicados a ellos. El es, bien por iniciativa propia o por sugestión de Rubens, el creador de la pintura de animales, o al menos, quien, sacándoles del cuadro pequeño, en que, con criterio casi de naturalista, los representan los pintores flamencos de hacia 1600, los convierte en el tema del gran cuadro concebido para decorar los amplios muros de las casas barrocas. Aunque el fuego que anima estas pinturas de Snyders es de origen puramente rubeniano, es indudable que a él deben su forma definitiva el género y las normas fundamentales a que se ajustan los cultivadores posteriores. Sus obras en el Museo del Prado son numerosas (láms. 463, 464).

Discípulo de Snyders es Pablo de Vos († 1678), sobrino de Cornelis de Vos, y equiparable a él en calidad (lám. 459). El tercer gran pintor de animales es Jan Fyt († 1661), que, como hemos visto, lo es también de bodegones. Fyt es el pintor enamorado de los animales de pelo fino y denso y de las aves de colores intensos, que interpretados con su pincelada menuda producen el efecto de un rico terciopelo de los más varios colores (lám. 461). De ambos artistas posee también obras importantes el Museo del Prado.

HOLANDA: FRANS HALS. VAN DER HELST.—Iniciada por los holandeses la lucha por su independencia poco después de mediar el siglo XVI, a fines del mismo la separación de las provincias del Norte es un hecho. A las pequeñas diferencias de carácter técnico que hasta ahora han distinguido a los pintores holandeses de los flamencos se agrega




442, 443.—RUBENS: Las Gracias. Adoración de los Reyes, M. Prado, Madrid.


444-446.—RUBENS: María de Médicis, M. Prado. Descendimiento, Catedral, Amberes. Enrique IV, M. del Louvre.




447, 448.—RUBENS: Danza de aldeanos. Jardín del Amor, M. del Prado.




465, 466.—BROWER: Fumador.—FRANS HALS: Banquete de Oficiales, M. de Harlem.





467-49.—F. HALS: Bohemia, M. del Louvre.—VAN DER HELST: P. Potter.—
REMBRANDT: Presentación en el templo, M. de La Haya.




470, 471.—REMBRANDT: Autorretrato con Saskya, M. de Dresde. Lección
de Anatomía, M. de La Haya.

ahora una frontera que es campo de batalla hasta que España tiene que reconocer la independencia de Holanda en 1648.

El problema de la luz, que siempre interesa a los maestros de las provincias del Norte, es, al comenzar el siglo XVII, el que más obsesiona en todos los talleres europeos. Como es natural, los holandeses lo afrontan con apasionamiento. Pero para ellos no es una moda pasajera, como para los italianos; el estudio de la luz continúa siendo tema constante de la escuela holandesa hasta sus últimos tiempos. Unas veces, es la luz violenta y dramática que ilumina el centro de la composición; otras, la luz clara que por amplio ventanal inunda una tranquila sala; otras, el efecto sobre el paisaje de los planos de luz y de sombra de un cielo salpicado de nubes.

Si este interés de orden técnico llega a convertirse en una de las características de la escuela, el abandono del catolicismo, como hemos dicho, tiene también sus consecuencias decisivas en el futuro de la misma. En primer lugar, el número de pinturas religiosas disminuye considerablemente; las de santos desaparecen por completo, e incluso son pocos los que pintan historias de la vida de Jesús. Siendo también escaso, no deja de ser, en cambio, proporcionalmente crecido el número de las representaciones de temas del Antiguo Testamento, mucho menos frecuente en los países católicos. De rechazo, la pintura de carácter profano adquiere desarrollo extraordinario. El holandés, enamorado de sus casas pequeñas y relucientes y de sus bajas tierras conquistadas al mar, pobladas de hermoso ganado y espléndidas flores, y entregado a la vida marinera, encuentra en todos esos temas que le proporciona el escenario de su vida diaria la compensación del gran vacío dejado por la pintura religiosa. Los patronos de la pintura son la burguesía, deseosa de decorar con cuadros pequeños sus casas, y las corporaciones, gustosas también de enriquecer sus salas de reunión con grandes retratos de grupo de sus miembros más destacados.

Los géneros preferidos son, pues, la pintura de interior, el paisaje, el ganado más que los animales de caza, los bodegones, las flores, la marina, y el retrato, con su modalidad especialmente holandesa del retrato de grupo.

La pintura holandesa seiscentista atraviesa también su era tenebrista, distinguiéndose en ella Ter-Brugghen († 1629) y Gerard Honthorst (1590-1654), conocido en Italia con el nombre de Gerardo della Notte. El cuadro de la *Incredulidad de Santo Tomás*, del Museo del Prado, con su violenta iluminación, es típico ejemplo de este momento.

Frans Hals (1584-1666), sin duda la primera gran figura que produce la escuela en su etapa barroca, no es artista de grandes preocupa-

ciones intelectuales, y el tiempo que no dedica a la pintura lo consagra a la buena vida y a la diversión, así es que, pasado de moda su estilo en los últimos años, muere recogido en un hospital de ancianos. «Liefde boven al» —el amor sobre todo— se llama una de las varias sociedades de que forma parte. Dotado de capacidad extraordinaria, es, por su técnica, uno de los pintores más progresivos de su época y uno de los grandes patriarcas del impresionismo moderno, al reemplazar el suave modelado renacentista por un campo de valientes pinceladas que, dadas con desenfado y soltura extraordinarios, crean en nuestra retina una superficie rebosante de color y vibrante de vida.

Frans Hals es, además, el verdadero creador del retrato de grupo de corporaciones. Este género de retrato tiene sus precedentes en el siglo XVI, pero entonces se trata más bien de una serie de personajes silenciosos, quietos y yuxtapuestos monótonamente en un mismo cuadro. Frans Hals les hace abandonar su mutismo, les hace moverse y departir unos con otros. En 1616 pinta ya en torno a una mesa, en animada conversación, a los oficiales de los *Arcabuceros de San Jorge* (lámina 414), del Museo de Harlem. Otras veces los presenta desfilando. La maravillosa serie de sus retratos corporativos se continúa con los *Arcabuceros de San Adrián* (1633) y años después sus retratos de corporaciones benéficas, donde a las policromas galas militares reemplaza la sobria indumentaria civil de blanco y negro. De actitudes más reposadas y de colorido más sobrio, su técnica gana aún más en sabiduría. Los *Patronos del hospital de Santa Isabel* (1641) es una de las obras de este momento de plenitud; pero todavía, cuando cumplidos los ochenta años y acogido en el hospicio, pinta los retratos de los *Regentes* y las *Regentes* de la institución, se advierte su poderoso temperamento triunfando sobre los fallos de su pulso.

Como es natural, además de estos grandes retratos de grupo nos deja también otros individuales de primer orden, pletóricos de vida y que se distinguen por el desplante de la actitud, como el de *Van Heythuysen,* que con su aire desafiador encarna en forma perfecta la idea del guapo y valentón. Con ellos se relacionan, por último, la *Bohemia* (lám. 467), la *Bruja de Harlem,* la *Hille Bobbe,* del Museo de Berlín, donde el modelo, feísimo y hombruno, lanza un grito ensordecedor, rozando así ya con el tema de género.

El fuego expresivo y el desenfado de los retratos de Frans Hals es demasiado personal para que sea fácilmente asimilable por la escuela. Y, por otra parte, es lógico que la mayor parte de la burguesía prefiera verse representada en retratos de actitudes más reposadas y distinguidas. Bartolomé van der Helst (1612-1670), reverso de la medalla

de Frans Hals, todo comedimiento, distinción y frialdad, es quien mejor sabe interpretar ese deseo, dejándonos una obra maestra muy característica de su estilo en el retrato del pintor *Paul Potter* (lám. 468), del Museo de La Haya. De espaldas, suspende un momento su labor en el lienzo que tiene al fondo y vuelve suavemente el cuerpo hacia nosotros, como en réplica muda a las violentas actitudes de Frans Hals. Cultiva también el retrato de grupo (lám. 460).

REMBRANDT.—Casi una generación posterior a Frans Hals, Harmensz Rembrandt van Ryn (1607 † 1699) es un coetáneo de Velázquez, escasamente diez años más joven que él. Natural de Leyden, pasa casi toda su vida en Amsterdam, la gran capital sede de las principales fortunas del país. Gracias a la rápida fama que adquiere, a los veintiséis años, con su *Lección de Anatomía* (lám. 471), la primera etapa de su vida transcurre feliz en una bella casa de un barrio elegante, entregado a la pintura y al amor de su mujer, Saskya, que le sirve de modelo, y a la que retrata sola o acompañada por él una y otra vez. Pero Saskya muere a los pocos años, y después de algún tiempo, la vida de Rembrandt se complica con la presencia en su hogar de Hendrikje, a quien toma a su servicio para cuidar de su hijo Titus. Hendrikje llega a convertirse en el modelo que repetirá con la misma insistencia que años antes a Saskya. Aunque la familia de ésta no lleva con paciencia sus nuevas relaciones y le produce algunos disgustos, y aunque pierde su fortuna en los negocios de Indias, teniendo que vender su gran colección de antigüedades, tapices, armas, instrumentos de música y objetos raros o exóticos, de los que tanto gusta verse rodeado, en realidad parece haberse exagerado su desgracia, atribuyéndose a persecución de sus enemigos. Y pese a que su aislamiento, hijo de su deseo de trabajar sin que le molesten, sus autorretratos en los más extraños ropajes y tocados, y su costumbre de limpiarse los pinceles en las vueltas de la blusa, rodean su vida de cierta anormalidad y misterio, no hay motivo tampoco para hablar de desequilibrio mental. Los importantes encargos que recibe todavía al final de su vida y la nueva casa de que dispone nos dicen que la vida no le es tan catastróficamente adversa como se ha supuesto, aunque los últimos años de su vida, después de ver morir a Hendrikje y Titus, no pueden ser de alegría para él.

En una época en que el viaje a Italia es suprema aspiración de los artistas, Rembrandt no siente deseos de visitarla. En cierta ocasión dice a un discípulo suyo que en los Países Bajos hay muchas más bellezas de las que podrá pintar en toda su vida. Pero es indudable que el estilo italiano está en el ambiente, y que en su propia colección

existen obras de maestros insignes de aquella escuela. Aparte de inspiraciones concretas en obras de éstos —recuérdense las transformaciones que hace sufrir a la *Cena* de Leonardo para componer la suya—, es indudable que la personalidad de Rembrandt sería inexplicable sin las grandes conquistas de los pintores italianos. Como es natural, tampoco es insensible a la influencia de Rubens, una generación anterior a él.

Rembrandt es uno de los grandes maestros del claroscuro, pero no hace evolucionar el tenebrismo, la etapa en que encuentra el problema de la luz en sus años juveniles, en el sentido velazqueño, hasta liberarse de él. En cierto modo, y pese a su personalidad extraordinaria, permanece durante toda su vida enamorado del dramatismo de los violentos contrastes de luces y sombras. Para Rembrant, la sombra no es una zona opaca, donde las formas desaparecen, sino un ambiente donde si los colores vibran con menor fuerza, al aislar la escena del mundo, la perfuman con la poesía del misterio y de la soledad, efecto poético que en vano buscaríamos en Caravaggio. En cambio, las partes ricamente iluminadas le permiten llevar al máximo sus maravillosos y deslumbrantes derroches de colores ricos e intensos. Rembrandt es, indudablemente, uno de los coloristas más extraordinarios que han existido (láminas 469, 472).

Uno de los géneros cultivados con mayor éxito por Rembrandt es el retrato, en el que la expresión, el color y los intensos efectos de luz son valores primordiales. Sus retratos son principalmente de rabinos, de personas dedicadas al cultivo de la inteligencia, de personajes vestidos de orientales, de príncipes polacos. Los que más ocupan sus pinceles son, como queda dicho, el suyo propio, con las más diversas indumentarias, y los de Saskya y Hendrikje (lám. 470).

El retrato de grupo tiene en Rembrandt un cultivador sólo comparable con Frans Hals. Ya en su juventud, al retratar al gremio de cirujanos, crea la tan conocida *Lección de Anatomía* (1632) (lám. 471) del profesor Nicolás Tulp, unos quince años posterior a los *Arcabuceros de San Jorge*, de Frans Hals, pero de tema y tono totalmente distintos. En la llamada *Ronda de noche* (láms. 475, 476), que, en realidad, no representa tal Ronda, sino el momento en que el Señor de Pumerland ordena a su lugarteniente poner en marcha la tropa, Rembrandt sabe dar al retrato de grupo un tono tan elevado y dotarle, dentro de su naturalismo barroco, de énfasis tan heroico que no sólo es el gran cuadro de la escuela, sino que explica el que haya podido considerarse el monumento al pueblo holandés tomando las armas para defender sus libertades. Mutilado lateralmente y en la parte inferior, y mal conser-

vado, sólo alguna copia antigua permite conocer su estado primitivo. Pintado en 1642, es muy pocos años posterior a la *Rendición de Breda*, de Velázquez.

Su último gran retrato corporativo es el de los *Síndicos de los pañeros*, del Museo de Amsterdam (1661) (lám. 473). Obra perfecta, nos ofrece en él seis retratos extraordinarios en actitudes tan naturales que parece no haber realizado esfuerzo alguno para imaginar sus actitudes. Vestidos de negro los seis síndicos, el gran tapete rojo pone la nota de riqueza en el conjunto, mientras los grandes sombreros negros concentran la atención sobre la luz de los rostros realzados por los amplios cuellos blancos. El espléndido *Retrato de familia* de Brunswick (1667) prueba cómo todavía dos años antes de su muerte continúa produciendo en este género obras de primer orden.

De credo protestante, el gran capítulo de su pintura religiosa se reduce a temas del Antiguo Testamento (lám. 469) y de la vida de Jesús. En estos últimos es sensible la huella de los grandes maestros anteriores, a pesar de la originalidad con que Rembrandt los trata. Su *Descendimiento*, aunque concebido con un sentido muy diferente, tiene su punto de partida en el de Rubens. Para la interpretación de los temas religiosos, dispone Rembrandt de la libertad que le brindan sus creencias —perteneció a la secta «menonita», que sólo admitía la libre interpretación de los textos—, libertad en otros casos negada por el peso de la iconografía tradicional.

Rembrandt, que representa en diversas ocasiones al hombre de estudio, al filósofo abstraído en su lectura, no gusta deleitarse en la trama de la fábula mitológica. No cree en la perfección física de los dioses del Olimpo, y cuando representa a *Dánae* (lám. 474) recibiendo la lluvia de oro, nos ofrece el reverso de la medalla de la interpretación del Tiziano. Es una mujer desnuda, nada bella, que medio cubierta todavía por la ropa del lecho, sin preocuparse por lo elegante de su actitud al no creerse contemplada, se nos muestra con el tono fuerte de la realidad triunfante. Y esa falta de entusiasmo tan propensa a la burla y a traducir a la vida ordinaria las finas creaciones helénicas, es el que le lleva a convertir el *Ganímedes* arrebatado por el águila, que el Correggio imaginara como un bello adolescente ascendiendo alegre abrazado por el águila de Júpiter, en un niño de cuatro o cinco años que no sólo llora desconsoladamente, sino que mancha el azul del firmamento con el hilo de oro que destila su cuerpo nada garboso. La reina *Artemisa* (1634) del Museo del Prado está fechada el mismo año de su casamiento con Saskya.

Como pintor genial, Rembrandt deja también su huella al interpretar el paisaje. Si bajo el pincel de Rubens se convierte éste en una unidad en la que todo participa del movimiento de su concepción dramática, en Rembrandt ese dramatismo se debe, sobre todo, a los vivos efectos de luz.

Rembrandt es, por último, uno de los grabadores más grandes que ha existido. Nadie antes que él, y probablemente tampoco después, ha dominado la técnica con habilidad semejante para crear efectos de luz y color. Sus grabados están animados por la misma poesía íntima de sus pinturas al óleo. Los temas cultivados suelen ser los del Antiguo y Nuevo Testamento. Sirva de ejemplo la estampa llamada de «los cien florines» de *Jesús curando a los enfermos,* considerada como su obra cumbre, donde el efecto de lo sobrenatural irradia de la figura del Salvador de manera admirable, formando el más vivo contraste con la ironía de los fariseos, y ésta con la fervorosa devoción de los enfermos.

La influencia de Rembrandt en la escuela holandesa es casi tan profunda como la de Rubens en la flamenca. En primer lugar, fórmanse con él varios discípulos de tan extraordinaria valía que técnicamente suelen confundirse con el maestro. Recuérdense los nombres de Salomón Koninck, que en realidad no estudia en su taller; Fernando Bol, Eeckhout y Aert de Gelder, que continúan empleando su estilo en pleno siglo XVIII.

MAESTROS MENORES: PINTORES DE INTERIORES.—Además de estos grandes pintores y de sus discípulos, amigos de lienzos de gran tamaño, trabaja en Holanda un sinnúmero de maestros, no pocos de ellos igualmente de primera calidad, que prefieren el cuadro pequeño y los temas de género, el paisaje, los animales y los bodegones.

Un primer grupo está formado por los cultivadores de temas profanos de la vida diaria, que por lo general tienen por escenario el interior de la casa, la taberna o la venta. A su cabeza figura Adrián van Ostade (1610-1685), que introduce en Holanda el género creado en Flandes por Brouwer, si bien, gracias a la beneficiosa influencia de Rembrandt, lo enriquece con bellos efectos de luz, y sabe dotarlo de un sentido poético, en aquél ausente. Sus composiciones son más concentradas y el número de sus personajes más reducido: el zapatero, el maestro de escuela, el abogado, el sacamuelas, los aldeanos cantando o haciendo música, son temas que gusta de repetir en sus cuadros, siempre de pequeñas proporciones (lám. 477). En el *Concierto de campesinos,* del Museo del Prado, por ejemplo, presenta en el interior de

una cabaña, y en torno a un barril, a dos de ellos tocando sus instrumentos, mientras un tercero canta con tal énfasis que se cae del banco donde está sentado.

Esta misma veta popular es la que cultiva el fecundo Jan Steen (1626-1679), unos quince años más joven que Van Ostade. Trabajador infatigable, y dedicado a negocios ruinosos, entre los que figura la adquisición de un cabaret, siempre está alcanzado de fondos. Aunque nos ha dejado algunas escenas familiares, en las que los niños lloran, ríen o juegan, prefiere los banquetes y los espectáculos tabernarios, donde las gentes beben, adoptan las más chabacanas actitudes y el desorden impera (lám. 478).

Gerard Terborch (1617-1681) es, en cambio, el pintor de gustos refinados y espíritu distinguido que recorre toda Europa sin dejarse subyugar por ninguna de las escuelas extranjeras. Sabemos que visita Madrid, donde retrata a Felipe IV. Aunque no es tan unilateral como Van Ostade, son también los interiores, con escenas de la vida corriente, los que le conquistan el alto renombre de que tan justamente disfruta. Pero no son escenas populares, como las de Brouwer, Van Ostade o Steen, sino de la vida burguesa, que le permiten satisfacer su amor por los rasos, las telas ricas, los terciopelos y las habitaciones confortables de costosos muebles y gruesas alfombras. En el *Consejo Paterno,* del Museo de Amsterdam, por ejemplo, vemos a los padres lujosamente ataviados dirigiendo la palabra a su hija, que, vestida de luciente raso, tiene la mirada fija en el suelo. Y ese mismo ambiente de apacible intimidad doméstica es el que inspira el *Concierto,* del Museo de Berlín, dende una joven, vista de espaldas, cubierta de costosas sedas, toca el violoncelo, mientras su compañera pulsa las teclas de un clave (lám. 479).

El tono distinguido y delicado impuesto a la pintura de interiores por Terborch, encuentra otro excelente cultivador en Gabriel Metsu (1630-1667), quien, no obstante su prematura muerte —no llega a cumplir los cuarenta años—, gracias a su fina sensibilidad y a su temperamento, más sentimental, sabe introducir nuevos temas, como el del *Niño enfermo,* en el que nos descubre un sentido poético de la vida tal vez más sincero que el de su predecesor. La lámina 480 representa una *Sesión de música* en la intimidad del hogar.

En quienes arraiga más el gusto de Terborch, por los interiores inundados de luz tranquila, tamizada por gruesos vidrios y rebosantes de intimidad y reposo, donde las gentes se mueven lentamente, es en los dos pintores de Delft, Pieter de Hoogh (1629-1683) y Jan Vermeer (1632-1675). De Hoogh es un artista pobre, que vive como criado

de un aficionado, para quien pinta. En sus primeros años, sus temas son escenas de familias humildes, pero después pinta preferentemente las de la vida burguesa (lám. 481). Vermeer es mucho más artista, tiene un sentido más poético de la luz y más original del color. En sus amarillos y azules claros, la misma materia de telas y muebles parece volatilizarse. Ultima flor del viejo árbol holandés que produjera los maravillosos interiores de Dirck Bouts, él es el poeta por excelencia de la luz suave que llena de reposo los confortables gabinetes de la casa burguesa. En el *Pintor en su taller* (lám. 482), del Museo de Viena, la pintura holandesa llega a su hito final en el glorioso camino iniciado por Terborch en su *Concierto,* de Berlín.

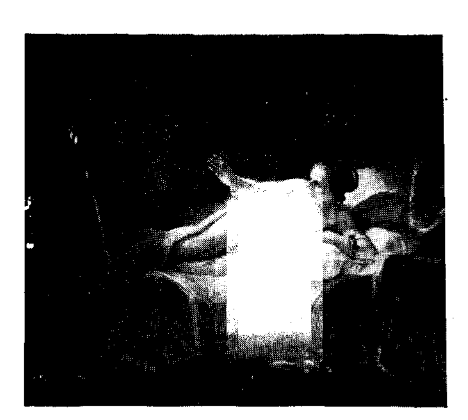
ARQUITECTURA, PAISAJE Y MARINA.—Aunque el pintor holandés siente más la poesía del interior como marco arquitectónico del hogar, gusta también de contemplar los grandes edificios, calles y plazas. Recuérdese el cariño con que sus maestros primitivos representan en los últimos términos de sus composiciones religiosas las vistas de ciudades. Ahora, en el siglo XVII, encontramos a maestros menores, como Emmanuel de Witte (1692), que se dedica a pintar el interior de los templos holandeses (lám. 485) con el mismo amor que Pieter de Hoogh y Vermeer, el de las limpias casas burguesas, y como Van der Heyden (1637-1712), quien, años más tarde, pinta incansable los canales, las casas y las calles holandesas.

El verdadero creador del paisaje holandés seiscentista, de tan gloriosos precedentes en la pintura flamenca y neerlandesa de los dos siglos anteriores, es Jan van Goyen († 1676), artista de genio inquieto y aventurero, que trabaja principalmente en Leyden, la ciudad intelectual de las Provincias Unidas. Con sus paisajes puede considerarse que da su primer paso definitivo el paisaje holandés hacia 1630. En ellos, el cielo nuboso ocupa las tres cuartas partes de la superficie del cuadro, mientras un caserío de color ocre, con un río poblado de embarcaciones, ocupa el primer término (lám. 486). Papel importante en esta fase inicial desempeña también Salomón van Ruysdael (1600-1670), casi riguroso coetáneo suyo y de estilo muy semejante (lám. 488). Como queda indicado, no debe olvidarse en la creación del paisaje holandés la fecunda influencia de un pintor genial como Rembrandt, cuyo discípulo, F. Koninck (1619-1688), amigo de dilatadísimas perspectivas, es paisajista de primer orden.

Pero los dos nombres más celebrados en este género de pintura son los de Jacob van Ruysdael (1628-1682) y Meindert Hobbema (1638-1709), ambos de la generación siguiente a Van Goyen, y cuya actividad corres-




472, 473.—REMBRANDT: El hombre del casco, M. de Berlín. Los síndicos de los pañeros, M. de Amsterdam.




474, 475.—REMBRANDT: Dánae. Ronda de noche, M. de Amsterdam.





476-478.—REMBRANDT: Ronda de noche, M. de Amsterdam.—VAN OSTADE: Aldeanos, M. de Amsterdam.—STEEN: Oferta galante, M. de Bruselas.

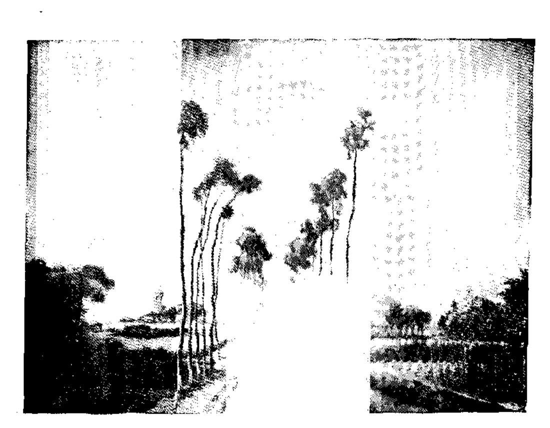




479-481.—TERBORCH: Concierto, M. de Berlín.—METSU: Sesión de música, M. de La Haya.—P. DE HOOGH: Jugadores de cartas, Palacio Real, Londres.




482, 483.—VERMEER: Pintor en su taller, Viena.—RUYSDAEL: El molino, M. de Amsterdam.




484, 485.—HOBBEMA: Avenida de Middelharnis, Galería Nal. de Londres.—WITTE: Iglesia, propiedad particular.

ponde ya al último tercio del siglo. Con Jacob van Ruysdael, sobrino de Salomón, el paisaje adquiere un sentido dramático sin precedentes en la pintura holandesa. El cielo se carga en él de un valor emotivo, desconocido para Van Goyen, e incluso desempeña en el conjunto formal un papel también completamente distinto. Vistos sus paisajes en la realidad, están, sin embargo, reconstruidos para reflejarnos el estado de ánimo del pintor. En la *Playa de Scheveningen,* del Museo de La Haya, gracias a la sabia distribución de las nubes grises y de amplias superficies iluminadas, el celaje hace sentir toda la grandiosidad de la bóveda celeste. El *Molino,* del Museo de Amsterdam, es una creación no menos grandiosa, cargada de lirismo, en la que sobre todo el cielo, cubierto de pesados nubarrones grises, destaca la esbelta figura del viejo molino blandamente modelado por la luz pálida de la tormenta (lámina 483).

Hobbema, diez años más joven que Ruysdael y amigo suyo, es de sensibilidad menos fina que él, pero un conocedor excelente de la técnica del paisaje, que nos ha dejado obras tan de primer orden como la *Avenida de Middelharnis* (lám. 484), de la Galería Nacional de Londres, donde dos filas de árboles perdiéndose en la lejanía de una amplia llanura, gracias a unos admirables efectos de luz y a un colorido muy suave, invaden el espíritu de quien los contempla, de un reposo infinito. No menos bello es el *Molino,* del Museo del Louvre.

En escuela donde el paisaje, verdadero canto a la tierra conquistada al mar con tanto esfuerzo, se convierte en género independiente, es natural que ese mar, origen, por otra parte, de la gran prosperidad del país, atraiga también el interés de sus pintores. Después de varios intentos de escaso interés artístico, es la tercera generación del siglo la que impone a la marina sus caracteres definitivos. El primer gran cultivador del nuevo género es Juan van Capelle (1624-1679), que, formado en el taller de Rembrandt, descubre a los holandeses como tema pictórico la grandiosidad del mar en calma. Pero el nombre más famoso es el de Willem van de Velde (1636-1707), amigo de contemplar las aguas tranquilas del mar pobladas de majestuosas embarcaciones, pero que gusta igualmente de representar las encrespadas olas del mar del Norte (lám. 487).

Paralelamente al paisaje puro de un Ruysdael o un Hobbema, donde la figura humana o los animales son simple accesorio, se desarrolla en Holanda un género pictórico en el que fondo y figura se encuentran más equilibrados. Tal vez el representante más típico de ese equilibrio es Albert Cuyp († 1691), el pintor de paisajes amplios inundados de luz dorada, con campesinos y ganado a la orilla del río (lám. 490), que,

no obstante lo que repite los mismos elementos, siempre observa matices que llenan de novedad sus creaciones. En Philips Wouwerman († 1668), casi riguroso coetáneo de Cuyp, el paisaje se retrae en beneficio de los elementos animados. Los temas con que gusta de enriquecer el paisaje, hasta el punto de reducirlo a veces a su mínima expresión, son los jinetes que hacen parada ante la venta, las diligencias en marcha o deteniéndose en la posada, los choques de caballería, la salida para la caza, etc. Para Wouwerman, el jinete es, por lo menos, tan importante como el paisaje mismo. Pintor muy fecundo, el Museo del Prado posee varias obras de su mano.

ANIMALES, FLORES Y BODEGONES.—Tan natural como el nacimiento del paisaje y de la marina es en Holanda el de la pintura de animales. País de pastos abundantes, es también país ganadero. Paul Potter († 1654), muerto antes de los treinta años, al pintar su famoso *Toro* (1647) (lám. 489), del Museo de La Haya, deja creado el nuevo género en que los holandeses ven ensalzada por un artista de primera fila una de las principales preocupaciones de su vida material. Como es lógico, a la pura observación de los animales termina imponiéndose el sentido poético, sin el cual la obra de arte no existe. *Las vacas*, del Museo del Prado, está firmado dos años antes de su muerte.

Con esa asombrosa fecundidad pictórica que caracteriza a la Holanda del siglo XVII, este interés por los animales produce algunos artistas, que se especializan en las pinturas de aves. El más importante es Hondecoeter († 1695), el pintor de las aves de corral, del rey del gallinero erguido y orgulloso de su corte o luchando con su rival, cuyos rápidos movimientos, graciosas curvas e irisaciones de sus plumas interpreta con deleite (lám. 491).

En la tierra del tulipán, las flores consumen la actividad de no pocos pintores, consagrados exclusivamente a representarlas. Los más destacados son, ya en el siglo XVIII, R. Ruysch († 1750) y Jan van Huysum († 1749) (láms. 492).

El bodegón, que, en cierto grado, participa de varios de los géneros anteriores, es también tipo de pintura que responde plenamente a la sensibilidad holandesa. Las flores, las telas ricas, los vidrios, los vasos de oro y plata, las blancas plumas del cisne y las tornasoladas del pavo real, el fino pelo de conejo y la rugosa corteza amarilla del limón, son excelentes motivos para satisfacer ese ansia de acariciar con el pincel las calidades de las cosas, tan manifiesta en los maestros holandeses desde los remotos días de Dirck Bouts. El número de pintores de bodegón es muy crecido, pero entre ellos sobresalen Juan Davidsz de Heem

(† 1683), el amigo de frutas relucientes y poco numerosas, bellas piezas de orfebrería y limpios vasos de cristal de elegantes formas, entre los que suele destacar como rasgo personal de su firma el rizo de oro de la corteza de algún limón a medio pelar. Recuérdese además a Willen Cl. Heda († 1678) y a Claeszcn († 1661) (lám. 493).

CAPITULO XVIII

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

PINTURA BARROCA ESPAÑOLA.—El siglo de oro de la pintura española es el XVII, y lo es no sólo por el número de pintores de primero y segundo orden que en él viven, sino por ser también el más original.

Los pintores españoles se entregan ahora con entusiasmo al naturalismo inspirador de la reacción barroca. Impúlsales a ello su propio temperamento, que en esta ocasión coincide con los nuevos gustos artísticos. Y en este aspecto es indudable que alcanzan algunas de las metas a que aspira el barroco. El nombre de José Ribera, con sus modelos buscados en las más bajas clases sociales, y su gusto en representar tipos incluso anormales, es buen testimonio de ello.

Este apego a la naturaleza, propio del temperamento artístico español, le hace no gustar o, tal vez, le incapacita para esa interpretación heroica de los temas religiosos del barroco italiano y flamenco, que para la sensibilidad española siempre tienen algo de teatral y falso. Nuestra pintura religiosa barroca se distingue por la forma realista y concreta y, por lo general, cargada de emoción, con que expresa los temas, y de ello nos ofrece el mejor ejemplo Zurbarán en sus místicos.

Ya nos hemos referido a la expresión mística en escultores como Pedro de Mena; pero es indudable que la pintura ofrece campo más amplio para interpretarla. El amor divino es tema que importa sobremanera a nuestros pintores, desde la simple oración hasta el arrebato místico. Como trabajan para iglesias y conventos, donde son frecuentes los religiosos que reciben, o creen recibir, favores divinos y que saben expresar lo que sienten en esos trances, los pintores procuran afinar su mirada. Por eso, algunas expresiones que hoy nos resultan tal vez demasiado arrebatadas, no hacen sino expresar estados del alma perfectamente concretos y reales.

Agrégase a esta actitud naturalista la sobriedad de la mímica española comparada con la italiana; esa gravedad que suele frenar el dibujo español al desplazar los miembros de las figuras, y aminorar el interés por crear composiciones nuevas y complicadas. Al abandonarse, en el siglo XVII, el arte de componer rafaelesco, reaparece en los pintores españoles su propia sensibilidad. Las composiciones se simplifican y los personajes se mueven en los cuadros como en la vida ordinaria; lo que pierden en ritmo lineal y movimiento de masas lo ganan en vida real. Salvo en artistas como Ribera y Velázquez, la composición de buena parte de nuestros cuadros se distingue por esa yuxtaposición de personajes, característica, por ejemplo, de Zurbarán.

El naturalismo arriba comentado no lleva, sin embargo, a ampliar considerablemente los géneros pictóricos. El contraste es notable si comparamos nuestra pintura barroca con la holandesa. La pintura española es, sobre todo, religiosa, y en mucho menor grado, de retrato, aunque en este aspecto la calidad de los de Velázquez compensa con creces la relativa escasez de pintores especializados. El retrato español es de actitud y gestos naturales; no se acepta el de tipo mitológico; pero en cambio, aunque rara vez, alguna dama se hace retratar con los atributos de su santa titular.

En los restantes géneros, sólo en el bodegón se crea un tipo diferente del de las otras escuelas. Los pintores de flores abundan, y no falta algún paisajista, algún pintor de batallas, de marina y aun de arquitectura; pero salvo los primeros, son figuras un tanto aisladas, que no llegan a crear escuela. Dos géneros de pintura requieren, sin embargo, gracias a Velázquez, mención aparte: el ya citado de paisaje y el de la fábula pagana. Los fondos de varios de sus cuadros son paisajes de primer orden y de novedad extraordinaria; pero, por desgracia, apenas crean escuela. La mitología, sólo excepcionalmente cultivada por nuestros pintores, ocupa, sin embargo, amplio espacio en la obra de Velázquez, quien, como a todo lo suyo, le impone su poderosa personalidad.

En el aspecto más puramente técnico, lo más importante es la temprana fecha en que se entregan nuestros pintores al estudio de la luz, y, sobre todo, que gracias a Velázquez alcanza nuestra pintura barroca la meta, todavía no superada, en la representación del aire.

ESCUELA VALENCIANA. RIBALTA.—Por ser la que en fecha más temprana comienza a cultivar en España el tenebrismo y el naturalismo, y por haber producido a J. Ribera, gran pontífice de ambas categorías, precisa referirse en primer término a la escuela valenciana.

A la cabeza de la nueva tendencia barroca figura el catalán Francisco Ribalta († 1628), que se forma en El Escorial. Allí, con Navarrete, a quien hemos visto tan preocupado por los problemas de la luz, y en las obras de Bassano y de Tintoretto de las colecciones reales, es donde, probablemente con independencia del Caravaggio, se despierta su interés por el claroscuro, que le convierte en nuestro primer tenebrista. Su obra fechada más antigua, que es el *Cristo clavado en la Cruz,* del Museo de Leningrado (1582), está, en efecto, firmada en Madrid, y nos muestra, a pesar de su manierismo, un interés por la luz, sin más precedente en nuestra pintura que el de Navarrete. De esa misma formación cortesana es testimonio, en su gran retablo de Algemesí (1603), la *Degollación de Santiago,* literalmente inspirada en la del lienzo escurialense del pintor castellano, si bien el efecto tenebrista es más intenso.

El Museo del Prado posee dos obras importantes de su mano. La *Aparición del Angel y del Cordero a San Francisco* es, tal vez su más bello estudio de luz, mientras el *Crucificado abrazando a San Bernardo* (lámina 494), además de ser un excelente ejemplo de su estilo tenebrista, siempre sobre la base de un colorido terroso, prueba que Ribalta no es sólo un técnico de la luz, sino que sabe también interpretar los más finos matices expresivos del éxtasis. En el Museo de Valencia, es impresionante por el arrebato místico del santo y por la serenidad de Jesús, el *San Francisco abrazando al Crucificado,* que desprecia con el pie a la pantera de los placeres terrenos. Es el tema que hará famoso Murillo. En el mismo museo debe recordarse el *San Pedro,* de intenso claroscuro, y una *Cena,* que conviene comparar con la de Juanes para contemplar el largo camino recorrido por la pintura valenciana.

Capítulo todavía algo confuso es el de los colaboradores y discípulos inmediatos de Francisco Ribalta, entre los que cuenta en primer término su hijo Juan, que firma ya en 1615 el *Cristo* clavado en la cruz, del Museo de Valencia, si bien su corta vida no le permite tal vez formar un estilo más personal. La obra más valiosa de esta zona imprecisa es el espléndido retablo de Andilla, en el que se quiere ver, sobre todo, la mano del discípulo de F. Ribalta, V. Castelló.

RIBERA.—Aunque por su nacimiento y por considerarse que inicia su aprendizaje con Ribalta, se le incluye en la escuela valenciana, es, en realidad, un artista cuya personalidad se desarrolla y florece en Italia. Sus verdaderos maestros, como es el caso de Rubens, son los grandes pintores italianos. Su afincamiento en Nápoles, y la profunda influencia que ejerce en la escuela napolitana posterior, obligan a in-

cluirle también en la escuela italiana. *Mutatis mutandis,* su posición respecto de aquélla y de la de su patria, es análoga a la de los franceses Poussin y Lorena. Por su temperamento artístico, Ribera es tan típicamente español, como Poussin lo es francés.

De sus años juveniles sabemos muy poco. Nacido en Játiva en 1591, supónese que estudia con Francisco Ribalta. En fecha imprecisa, pero, al parecer, muy joven, marcha a Italia, cuyas principales ciudades debe de visitar, y en 1616, cuando frisa en los veinticinco años, se encuentra ya en Nápoles, y se casa con la hija de un pintor de aquella población. Gracias a sus grandes méritos y al favor de los virreyes, duque de Osuna y conde de Monterrey, no tarda en conquistar buena clientela, vive holgadamente y goza de gran fama. Pintores como Velázquez, cuando van a Italia, se consideran obligados a visitarle, y el Pontífice le concede la Orden de Cristo. Las amarguras familiares se encargan, sin embargo, de ennegrecer el final de su vida. Su bella hija, cuyo rostro perfecto él copia como símbolo de pureza en una de sus mejores *Concepciones,* niña todavía de diecisiete años, es seducida por Don Juan de Austria, que sólo cuenta dos más, cuando va a Nápoles para apaciguar la sublevación de Masaniello. El fruto de estos amores, al cumplir los dieciséis años, profesa de monja en las Descalzas Reales, de Madrid, con el nombre de Sor Margarita de la Cruz y Austria. A los cinco años del doloroso contratiempo familiar muere el pintor en Nápoles. Pequeño de cuerpo Ribera, se le conoce en Italia con el sobrenombre de «el Spagnoletto», el Españolito.

Ribera es uno de los grandes pontífices del tenebrismo. Parece seguro que marcha a Italia con el interés puesto ya en los efectos de luz propugnados en Valencia por Francisco Ribalta, y es más que probable que estudie con el entusiasmo del convencido la obra de Caravaggio, muerto poco antes de su llegada. Sus luces y sus sombras son, sin embargo, diferentes de las del pintor italiano, en buena parte porque Ribera es al mismo tiempo un gran colorista, y porque su sentido más exaltado del tenebrismo le lleva a ennegrecer más intensamente las sombras (lám. 495). Desde este punto de vista, ningún otro le supera. Pero como los más de sus correligionarios artísticos, sólo ve en la luz su valor dramático y el elemento que presta volumen a la forma; no llega a descubrir la posibilidad de dar vida al aire interpuesto en los diversos términos. Cuando olvida los efectos intensos tenebristas, es para entusiasmarse con el color aprendido en el Tiziano y en Veronés, y por eso, pese a sus enormes diferencias, su colorismo, unido al claroscurismo, ha hecho pensar también en el Correggio.

Ribera es dibujante de primer orden, y frente a buena parte de sus compatriotas, distínguese por su arte en el componer. Tan sabio en este aspecto como el mejor pintor italiano de su tiempo, diferénciase de todos ellos por su gravedad y simplicidad netamente españolas. Tan lejano de la torpeza constructiva, frecuente en nuestros pintores, como del tono declamatorio de un Guido Reni, es en este equilibrio maestro de primer orden, dotado de un gran sentido de la monumentalidad, aprendido en Rafael —él mismo nos dice que lo estudia con ahinco en su juventud— y en la escultura romana. Su *Baco en casa de Icario* es, en la composición, copia casi literal de un relieve clásico.

Pese a este clasicismo, Ribera es uno de los campeones más extremados del naturalismo barroco, sin reparar en las imperfecciones físicas del modelo. Ribera se sumerge en la realidad con la misma fruición que los autores de nuestras novelas picarescas. *El niño cojo* (lámina 496), del Museo del Louvre, es de un realismo impresionante, y la *Barbosa de los Abruzos* (1631), de la Duquesa de Lerma, con sus largas barbas que medio cubren el pecho que da a su hijo, mientras el marido aparece al fondo, es de una verdad que produce repugnancia, aunque probablemente la elección del tema no deba de atribuirse, al menos exclusivamente, al pintor. Esa sed de realidad se manifiesta a lo largo de toda su obra en el deleite con que interpreta la ruina del cutis humano, los rostros y manos cuajados de arrugas de gentes de edad, e incluso las carnes sangrantes. Su factura pastosa, en la que el color muestra la huella del pincel siguiendo la forma representada, tan típicamente riberesca, contribuye también a producir ese efecto de realidad.

Ribera es, sobre todo, pintor de temas religiosos. En el *Nacimiento,* del Museo del Louvre, es admirable su maravilloso arte para interpretar la calidad de las cosas —el de la catedral de Valencia es sólo de medio cuerpo— y en los *Desposorios de Santa Catalina,* del Museo de Nueva York, compuesto en estilo todavía renacentista con bellos modelos femeninos, y una fuente de cristal con frutas, se descubre de nuevo al gran pintor de la realidad. Si pasamos a los temas de los últimos momentos de la Pasión, el *Cristo en la Cruz,* de la Colegiata de Osuna, ofrece el interés de ser una de sus obras más antiguas, y en la *Piedad,* de S. Martín, de Nápoles, vemos al gran compositor especialmente preocupado por el escorzo del cuerpo de Cristo al gusto caravaggiesco, pero sobre todo dotado de un hondo sentido dramático, todo ello dentro de un estilo grandioso y monumental. Estas últimas notas son también las que distinguen a la *Trinidad,* del Prado, donde el Padre Eterno, más que sobre las nubes, parece sentado sobre firmí-

simo trono de granito. Tema nada corriente de la vida de Jesús, la *Comunión de los Apóstoles*, de S. Martín, de Nápoles, pintado el año antes de su muerte, está muy bellamente compuesto y es una de las obras en que hace un alarde de riqueza de color casi veneciano. De sus *Concepciones*, la más famosa y de mayor desarrollo es la de las Agustinas, de Salamanca, pintada por encargo del virrey de Nápoles, conde de Monterrey, extraordinariamente grandiosa y monumental (lámina 497). Algo posterior era la del Convento de Santa Isabel, de Madrid, destruida en 1936, en cuyo rostro, al parecer, retrata a su propia hija; rostro que, al conocer las monjas la seducción de la joven por Don Juan de Austria, hacen repintar a Claudio Coello.

Pero Ribera es, sobre todo, pintor de santos, y, en particular, de santos penitentes y de mártires de los primeros tiempos del cristianismo. Todavía hoy suele el profano atribuir a Ribera cuantos santos penitentes encuentra de tipo tenebrista. Entre sus cuadros de martirio ninguno es comparable al de *San Bartolomé* (lám. 498), del Museo del Prado, donde el gran compositor triunfa sobre lo cruento del tema. El momento elegido es aquel cuando, atadas sus manos a un madero, tratan de elevar el cuerpo del santo para desollarlo, y son ese esfuerzo de los que pugnan por levantar ese cuerpo y el peso de éste los dos motivos esenciales del cuadro. Poniendo, en cambio, la nota sangrienta en primer plano, dedica Ribera a este mismo tema una estampa que alcanzará difusión extraordinaria. Sus mejores interpretaciones de *San Sebastián* —Leningrado, Berlín, Bilbao y Valencia— prueban que en la escena representada interesa a Ribera más el movimiento y la dramática actitud del cuerpo recortándose en la sombra, que lo cruento del martirio.

En los santos de cuerpo entero de actitud reposada, su sentido de la grandiosidad aprendida en la escultura romana es, en cambio, manifiesto. Recuérdense en el Museo del Prado el *San Juan Bautista* (lámina 499), con el típico tronco riberesco por fondo, grueso e inclinado, cruzando el lienzo y acompañando la figura del santo; el *San Bartolomé* y la *Magdalena penitente*, la santa que radiante de belleza nos presenta además ascendiendo a los cielos en la Academia de San Fernando. Porque Ribera, a quien muchos sólo consideran pintor de mártires de rugosa piel, tiene también un exquisito sentido de la belleza femenina, y buena prueba de ello es la *Santa Inés*, del Museo de Dresde (1641). El *San Jerónimo*, de Leningrado (1626), de intenso claroscuro, es una de sus obras fechadas más antiguas.

Bien de cuerpo entero, como el *Santiago* y el *San Roque*, del Museo del Prado, donde la monumentalidad de la figura se encuentra subra-

yada no por gruesos troncos de árboles, sino por los grandes sillares en que se apoyan, o simplemente de medio cuerpo, como sus apóstoles, del mismo museo —el *San Andrés* (lám. 495) es una de sus obras maestras, equiparable en luz y expresión a un buen Rembrandt—, Ribera nos ha dejado toda una numerosa y espléndida galería de santos.

En cuanto a temas del Antiguo Testamento, son muy bellos el *Sueño de Jacob*, cuya simplicidad y grandiosidad corren pareja con la impresión de reposo que produce, y el *Jacob e Isaac* (1637), donde Ribera siente más entusiasmo por el color que por el tenebrismo. Ambos cuadros se guardan en el Museo del Prado.

Ribera es el pintor español que, con Velázquez, ha dejado más temas mitológicos. Ya nos hemos referido al *Baco en casa de Icario*, del que sólo se conserva la cabeza del dios y otra de mujer, en el Museo del Prado. En el Museo de Nápoles guárdase *Sileno ebrio* (1626) y *Apolo y Marsias*, éste de composición extraordinariamente movida y de impresionante dramatismo, y en el del Prado, los gigantescos lienzos de *Ixión* y *Ticio*. Aunque el tema representado no es antiguo, por su aspecto clásico puede recordarse en este lugar la *Lucha entre mujeres*, del mismo Museo, que figura un duelo celebrado en el siglo XVI, en Nápoles, entre dos jóvenes por el amor de Fabio de Zeresola.

Por su tema se relacionan con los cuadros anteriores los de sabios de la antigüedad, para los que toma a veces modelos de las más bajas clases sociales. El *Arquímedes* (lám. 500), del Prado, es, en realidad, un pordiosero sonriente.

Dibujante extraordinario, tal vez el de pulso más firme de la escuela española, cultiva también el grabado. El es uno de nuestros pocos grabadores de primer orden. Conócense varias estampas de *San Jerónimo*, *San Pedro*, la ya citada de *San Bartolomé*, el retrato ecuestre de *Don Juan de Austria*, varios estudios de bocas, ojos y orejas, etc.

ESCUELA SEVILLANA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO: ROELAS Y HERRERA EL VIEJO.—Durante el primer tercio del siglo trabajan en Sevilla varios pintores de genio y gusto muy dispar, y sobre todo inician su carrera Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano. Pero los que ahora interesan son esos artistas de segundo orden que establecen el tránsito a la nueva era.

En realidad, a este período corresponde también Pacheco, que por su estilo hemos preferido incluir todavía en el siglo XVI, pero cuya larga vida se prolonga hasta mediados del siguiente.

Juan de Roelas o de Ruelas († 1625), que, al menos al final de su vida, abraza el estado eclesiástico, muriendo de beneficiado del pueblecito sevillano de Olivares, es un decidido cultivador del colorido y del estilo

naturalista venecianos. No consta que esté en Italia, pero sí que pasa algún tiempo en la corte, donde tan bien representados se encuentran los grandes maestros venecianos. Aunque sin su interés por los violentos efectos de luz y de colorido más claro y alegre, algunas de sus obras hacen pensar en Navarrete.

Su obra más representativa y conocida, el *Martirio de San Andrés* (lámina 449), del Museo de Sevilla, pone bien de relieve que no sólo sabe asimilar de la escuela veneciana la riqueza del colorido, sino que se deja seducir por la afición veronesiana a los temas secundarios. El paso de la escalera bajo la cruz y los dos sayones que la llevan en primer término es motivo casi tan importante para Roelas como el santo mismo. El fondo de gloria poblado de alegres ángeles con instrumentos músicos y flores es, por su amplitud, uno de los más antiguos e importantes de la pintura barroca sevillana, si bien en este aspecto tal vez le supere el de la *Circuncisión,* de la iglesia de la Universidad, donde la típica división entre cielo y tierra se encuentra aún más acusada. En el *Tránsito de San Isidoro,* de la iglesia de su nombre, envuelve a los personajes en una atmósfera coloreada, que descubre su preocupación por la perspectiva aérea, aún en mayor grado que en el fondo del San Andrés. En el Museo consérvanse además una *Pentecostés* y una *Santa Ana* enseñando a leer a la Virgen, en la que el perro y el gato y las rosquillas del primer término nos hablan de esas licencias veronesianas, que en este caso concreto hacen fruncir el ceño a su paisano Pacheco en su *Arte de la pintura.*

Más inclinado al estilo boloñés, Antonio Mohedano muere el mismo año que Roelas. Artista de obra poco conocida, desempeña, al parecer, interesante es su modelado escultórico, que presiente dentro de su colo-
A él se debe el hermoso lienzo de la *Anunciación,* de la Universidad. De tipos idealizados —algún rostro recuerda los carracciescos—, lo más interesante es su modelado escultórico, que presiente dentro de su colorido claro los encantos del tenebrismo, por lo que tiene particular interés en relación con Zurbarán. Se conservan algunas obras suyas en Antequera.

Francisco Herrera *el Viejo* († 1656), que vive hasta mediados de siglo, y que debe iniciar su carrera cuando Roelas y Mohedano terminan la suya, es pintor que se adentra más en el estilo de la generación siguiente. Artista de vida inquieta e irregular y genio fuerte, falsifica moneda en cierta ocasión, y es librado de la cárcel por intercesión de Felipe IV al contemplar una de sus pinturas. En los últimos años de su vida se traslada a Madrid, donde muere. Herrera no siente el entusiasmo de Roelas por el claro colorido veneciano y los alegres fondos

de gloria. Su estilo es más viril, más prendado de las figuras fuertes y monumentales, de expresión un tanto ceñuda. Su factura es valiente, y algunas veces de gran soltura y netamente seiscentista.

La *Apoteosis de San Hermenegildo,* que se considera una de sus obras más antiguas, pese al interés naturalista de sus modelos, tiene algo de la falta de movimiento de Pacheco, y el rompimiento de gloria que ocupa casi toda la superficie del lienzo, termina bruscamente donde comienza la zona de tierra. En la *Visión de San Basilio* (1639), del mismo Museo de Sevilla, de época muy posterior, sus personajes, grandiosamente concebidos, se mueven con bríos, y la fusión de cielo y tierra es mucho más natural. A esta misma serie pertenece el *San Basilio dictando su doctrina,* del Museo del Louvre. El *San Buenaventura recibiendo el hábito franciscano* (1628), del Prado, es buen ejemplo de la nota fuerte y llena de naturalismo que significa su estilo en la Sevilla del Zurbarán joven y del Velázquez de los *Borrachos* (lámina 502).

Artista de mucha menos personalidad de Herrera, aunque de obra abundante, es Juan del Castillo (1548 † 1640), el maestro de Murillo, en cuyas obras juveniles ejerce visible influencia. De dibujo seguro, pero colorido seco, y aun a veces agrio, es, comparado con los maestros anteriores, el más arcaizante de todos. La *Asunción,* del Museo de Sevilla, es típico ejemplo de cómo conserva todavía mucho de los últimos tiempos renacentistas.

ZURBARÁN.—A Zurbarán, no obstante pertenecer a la gran generación que sigue a los maestros anteriores, es decir, a la de Velázquez y Alonso Cano, conviene incluirlo al final de este período del primer tercio del siglo, pues mientras sus dos compañeros comienzan a producir entonces sus obras capitales, él ha pintado ya hacia 1640 las que constituyen su verdadera gloria.

Francisco Zurbarán (1598 † 1664), aunque formado y establecido en Sevilla durante casi toda su vida, nace en Fuente de Cantos, en esa región meridional de Extremadura tan relacionada siempre con la capital andaluza. Su nombre delata ascendencia vasca en grado que ignoramos. En 1624, niño todavía, lo encontramos en Sevilla de aprendiz con el pintor Pedro Díaz de Villanueva. Dos años más tarde firma ya su obra fechada más antigua: una *Concepción* de propiedad particular. Y antes de cumplir los veinte lo hallamos casado y viviendo en Llerena, donde permanece unos diez años, al cabo de los cuales regresa a la capital andaluza a petición de su Ayuntamiento, que, al estimar «que la pintura no es el menor ornato de la república», designa a un

caballero veinticuatro para que le manifieste el gusto con que le verían establecerse en Sevilla. La protesta de Alonso Cano, fundada en la ordenanza de pintores, al mismo tiempo que refleja el carácter inquieto del granadino, delata la clientela que espera la llegada de Zurbarán. En efecto, a esos años y a los que siguen corresponden varias de sus series más importantes y numerosas.

La cuarta década del siglo es la más fecunda e inspirada de su vida. A ella corresponden su viaje a Madrid para pintar en el Salón de Reinos del Buen Retiro, y sus trabajos decorativos en el navío del Santo Rey Don Fernando, enviado por la ciudad de Sevilla a Su Majestad para que pasee en el estanque del Buen Retiro. Gracias a estos servicios, se firma alguna vez pintor del Rey. En la siguiente, en cambio, su estrella inicia su descenso. Bien sea por la competencia que comienza a hacerle Murillo, o por motivos de otra índole, ya no recibe encargos de la categoría de los anteriores, aunque continúa pintando cuadros muy bellos, y al final de su vida, pasado de moda su estilo, se traslada a Madrid, donde muere en suma pobreza.

En Zurbarán triunfan ya conjuntamente dos valores que son decisivos en la pintura barroca de este momento: el claroscurismo y el naturalismo. Menos radical que Ribera, si bien es cierto que en este aspecto, tal vez nadie supera al pintor valenciano, es uno de nuestros principales tenebristas. A diferencia de sus compañeros sevillanos Velázquez y Alonso Cano, que también inician su carrera en el tenebrismo, se mantiene fundamentalmente toda su vida dentro de él. Sus luces son, sin embargo, más claras y transparentes que las de Ribera, e incluso que las de Velázquez y Cano en su etapa similar.

No conservamos de Zurbarán bodegones con figuras como las de Velázquez, hijos del ansia de realidad de la nueva generación, pero sí puede advertirse a lo largo de toda su obra un interés mantenido y profundo por expresar las calidades de las cosas. Zurbarán es un admirable pintor de telas blancas, de rasos, de blandos y gruesos terciopelos rojos y de bordados ricos. Los libros, piezas de orfebrería o cerámica, las flores y las frutas que aparecen en sus cuadros podría decirse que están retratados con el mismo entusiasmo que los rostros y las manos de los personajes. Debido a este interés naturalista, servido por su claroscurismo y por su deseo de volumen, casi de escultor, estos temas secundarios solicitan en sus cuadros nuestra mirada tanto como los principales.

Zurbarán, tan enamorado del volumen y de la calidad de las cosas, no siente, en cambio, interés alguno por el escorzo, y es que el escorzo es fundamentalmente movimiento, y Zurbarán no siento el movimien-

to. Ese gusto por las figuras que arquean su cuerpo para que las veamos hundirse en la profundidad, comentado en Caravaggio y en Ribera, se encuentra reñido con su amor por las composiciones reposadas y tranquilas, en las que el esfuerzo físico no existe y los arrebatos son casi exclusivamente espirituales. Es evidente que Zurbarán no demuestra tener un gran sentido del espacio —sus perspectivas arquitectónicas son pobres y a veces incorrectas— y que acaso no hubiera sido capaz de crear composiciones complicadas y movidas. Pero es indudable también que la simplicidad y el reposo son valores deseados por él. Tal vez en ninguna obra resulta más clara esa voluntad de sencillez y de reposo que en sus bodegones, donde se limita a disponer en fila los objetos. Salvo en casos en los que el movimiento y el esfuerzo físico están exigidos por el tema, como en los *Trabajos de Hércules*, muy rara vez abandona Zurbarán en sus composiciones el tono solemne y grave.

Como todos los grandes pintores del siglo XVII, con la excepción de Velázquez, se dedica a los temas religiosos, pero dentro de este género es, sobre todo, pintor de frailes. Si recordamos la obra de Ribera, sorprenderá en Zurbarán la importancia de las series dedicadas a narrarnos historias de órdenes religiosas. Estos ciclos pictóricos constituyen uno de los más notables empeños de nuestra pintura barroca, empeño que puede tener realidad gracias a la generalización, hacia 1600, del uso del lienzo en grandes proporciones, pues ya sabemos que el fresco no llega a ser asimilado por nuestros pintores. Zurbarán es, sin duda, el más eximio y genuino representante de esta pintura cíclica destinada a decorar los templos y los claustros conventuales. Abundan en ellas, como es lógico, las escenas en que los religiosos son regalados con la presencia divina, que Zurbarán interpreta en el tono grave y solemne de todo su arte, sin teatralidad, pero con la expresión firme e intensa del creyente que no precisa de gestos aparatosos para rendir homenaje a lo sobrenatural.

El estilo de Zurbarán llega pronto a su madurez, y en él se mantiene hasta que cumple los cuarenta años. Al mediar el siglo, el tono fuerte de sus composiciones comienza a decrecer, probablemente por influencia del joven Murillo, y, en realidad, por el cambio del gusto. Adviértese ahora acusada inclinación por las formas curvas, y las superficies más blandas e indefinidas, abandonando su estilo viril, reflejo de su verdadero temperamento, por acomodarse al de la segunda mitad del siglo.

Aunque evidentemente no es esta última etapa de su obra equiparable a la anterior, probablemente se insiste con exceso en su decaden-

cia de estos años. Es cierto que el *Cristo* recogiendo las vestiduras, de Jadraque, de 1661, de tema poco grato, y menos para él, ya que se trata de un desnudo en movimiento, no le hace ningún favor; pero la *Concepción*, del Museo de Budapest, de ese mismo año, nos dice que ni su inspiración ni sus facultades técnicas están agotadas.

Zurbarán pinta historias e imágenes religiosas aisladas, pero sus obras principales son retablos y series de lienzos para decorar dependencias conventuales. Inícianse éstas con las de los dominicos, de los mercedarios y de los franciscanos de Sevilla. A la de los mercedarios pertenecen las dos *Visiones de San Pedro Nolasco* (1629), del Museo del Prado, excelentes muestras de su simplicidad en el componer y, sobre todo, de su arte para pintar blandas telas de lana que el tiempo torna doradas.

Pero la obra maestra de este primer momento es la serie del convento franciscano de San Buenaventura, donde trabaja mano a mano con Herrera el Viejo. No obstante las excelencias del santo presidiendo una reunión y del santo de cuerpo presente, la escena más impresionante es la del santo en oración, de simplicidad admirable (lám. 510). La lámina 506 lo presenta mostrando el origen de su sabiduría.

De este mismo período juvenil se considera la serie de la Cartuja de las Cuevas, del Museo de Sevilla, a que pertenecen la *Virgen*, protegiendo con su manto a los religiosos; *San Hugo, en el refectorio* (lám. 507) y la *Visita de San Hugo* al pontífice, buenos ejemplos del gusto del pintor por las composiciones reposadas, graves y sencillas y del Zurbarán pintor de la vida conventual.

La cuarta década del siglo se abre con una obra excelente, el *San Alonso Rodríguez* (1630), de la Academia de San Fernando, en la que lo místico se expresa en la forma profunda y sincera típicamente zurbaranesca, y el colorido claro y alegre de los personajes divinos nos ofrece una visión celestial pocas veces igualada por nuestra pintura barroca. La *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (lám. 503), del Museo de Sevilla (1631), es composición de tipo monumental. Es un enorme lienzo en el que Zurbarán, con su apego al reposo, dispone los personajes en tres cuerpos perfectamente definidos. En el de tierra, agobiado por las nubes del rompimiento de gloria, nos presenta a Fray Diego de Deza, fundador del Colegio para el que se pinta el cuadro formando pareja con el emperador, que confirma la fundación. El santo titular, rodeado por los padres de la iglesia, ocupa el cuerpo central, y más arriba vemos a Jesús con la Virgen y al Padre Eterno con Santo Domingo. Pero lo verdaderamente extraordinario es la forma admira-

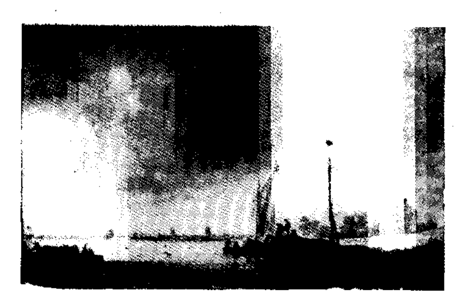
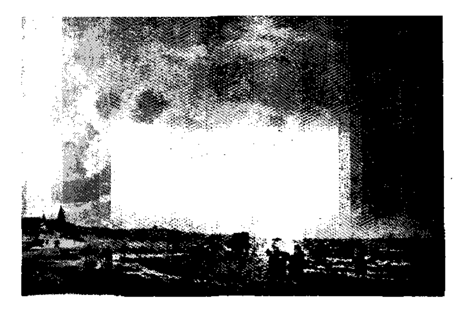
ble como interpreta Zurbarán las capas de los Padres de la Iglesia y los terciopelos de riqueza tizianesca.

Al final de esta misma década corresponden, además, sus series del Monasterio de Guadalupe (1638) y de la Cartuja de Jerez (1633-1639). En la primera nos figura, en grandes lienzos, historias de la orden jerónima, entre las que destacan la de *Fray Gonzalo de Illescas* sentado en su mesa y dispuesto a escribir; *La misa del P. Cabañuelas,* en la que Zurbarán, como en el *Alonso Rodríguez,* vuelve a enfrentarse con la expresión mística del que contempla el milagro, y, sobre todo, la *Aparición de Jesús al Padre Salmerón* (lám. 505), uno de sus cuadros más sencillos y emocionantes. De la serie de Jerez, aunque son importantes las historias evangélicas del retablo, hoy en el Museo de Grenoble, los más valiosos son los cuadros de santos cartujos en oración, del Museo de Cádiz, como el *Beato Juan de Houghton* y el cardenal *Nicolaus* (lám. 504).

La personalidad de Zurbarán no se agota en estas grandes series. Poseemos de su mano varios lienzos de santos o beatos en actitud contemplativa, equiparables a lo mejor de aquéllas. Recuérdense el *Beato Enrique Suzón,* del Museo de Sevilla, el *San Francisco en oración,* de la Galería Nacional de Londres, o el de Bilbao (1659), éste, típico ejemplo del blando modelado de sus últimos años.

De tono más mundano, debido a las riquezas de las vestiduras, son sus bellos cuadros de santas. Desfilan en ellos con paso procesional, casi siempre con expresión devota, mostrándonos el símbolo de su martirio o santidad, pero a veces con expresión que hace pensar en la costumbre de algunas damas de retratarse bajo la apariencia de santas —piénsese en la *Santa Casilda,* del Museo del Prado—. La serie más numerosa es la del Museo de Sevilla, y el ejemplar más bello la *Santa Margarita,* de la Galería Nacional de Londres, llamada la *Pastorcita* (lámina 509).

Zurbarán no es sólo pintor de santos. Los temas evangélicos ocupan también sus pinceles. Probablemente ninguno de esta época ha representado a la *Virgen niña,* interrumpiendo su bordado para dirigir una plegaria a las alturas, con el candor que él lo hace en el lienzo del Museo de Nueva York (lám. 511). La *Concepción* es tema que repite desde sus primeros tiempos —la de propiedad particular es de 1616— hasta los últimos —la del Museo de Budapest, de 1661 (lám. 508)—. Del *Crucificado* poseemos varias excelentes interpretaciones, en alguna de las cuales su cuerpo, destacado sobre el fondo negro, tiene relieve casi escultórico —Museo de Sevilla—. En el del Museo del Prado, con los pies cruzados, según la visión de Santa Brígida —recuérdese

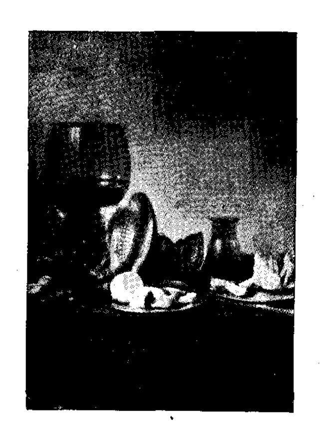



486, 487.—VAN GOYEN: Paisaje con río.—W. VAN DE VELDE: Playa de Scheveningen, M. de Cassel.






488-491.—SALOMÓN RUYSDAEL: Paisaje, M. de Budapest.—POTTER: Toro, M. de La Haya. A. CUYP: Paisaje, Gal. Nal. de Londres.—HONDECOETER: Aves de corral, M. de Dresde.


492-494.—HUYSUM: Flores.—CLAESZON: Bodegón, M. del Prado.—RIBALTA: San Bernardo, M del Prado.





511-513.—ZURBARÁN: Virgen Niña, M. de N. York.—TRISTÁN: Adoración de los Reyes, Yepes.—MAYNO: Adoración de los Reyes, M. del Prado.




514, 515.—ORRENTE: Rebaño. Santa Leocadia, Toledo.




516, 517.—SÁNCHEZ COTÁN: Bodegón.—LOARTE: Pollería, propiedad particular.

lo dicho al tratar de Montañés—, el San Lucas que aparece a sus pies se ha supuesto autorretrato de Zurbarán.

De la *Virgen con el Niño* y de la *Sagrada Familia* poseemos varias interpretaciones de sus últimos tiempos —Museo de San Diego, 1653; colección Unzá del Valle, de Madrid, 1659; Museo de Budapest, 1659—, en las que el tono fuerte del pintor parece ablandarse para ponerse de acuerdo con el gusto de la nueva generación de Murillo.

Aunque mucho menos que el religioso, Zurbarán cultiva también otros géneros pictóricos.

Son contados los bodegones que conocemos de su mano, pero tan personales, gracias a la simplicidad suma de su composición —varios objetos puestos en fila—, y al sentido del volumen y de la calidad de lo representado, que tienen puesto propio en la historia del género. Bellos ejemplos son el del Museo del Prado y el de la colección Contini, en Italia. Como pintor de retrato puede juzgársele en el del *Condesito de Torrepalma,* del Museo de Berlín, equiparable a los juveniles de Velázquez. Por último, la magna empresa de la decoración del Salón de Reinos hace que, solicitado sin duda por Velázquez, cultive el género histórico y la fábula pagana en el *Socorro de Cádiz,* y las *Fuerzas o Trabajos de Hércules* (1634), todo ello hoy en el Museo del Prado.

PINTURA CASTELLANA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO. TRISTÁN Y ORRENTE.—El comienzo de la transformación de Madrid en gran ciudad bajo Felipe II atrae a la corte un número creciente de pintores, que dan lugar, a mediados de la centuria siguiente, a una escuela de pintura netamente madrileña. Durante este período, que precede a la llegada de Velázquez, el peso de los pintores establecidos en la vecina Toledo es, sin embargo, tan grande, que casi es preferible hablar simplemente de la escuela castellana.

No obstante la presencia del Greco en la ciudad imperial, su huella en los pintores toledanos del primer tercio del siglo, salvo en el caso de Tristán, es poco menos que nula. Las preocupaciones principales son el tenebrismo con un colorido dominante rojizo y terroso que hace pensar en el de Ribalta —de él participan, en efecto, Tristán, Orrente y Loarte— y el naturalismo.

Luis Tristán († 1624) consta que trabaja en el taller del Greco en la primera década del siglo, y a él debe su gusto por el alargamiento de las formas y su factura colorista inquieta y nerviosa, aunque sin la brillantez y la limpieza de color del maestro. Uno de sus lienzos más representativos de la influencia de aquél es la *Trinidad,* de la Catedral

de Sevilla. Sus obras principales son los retablos de Yepes (1616) y de Santa Clara, de Toledo (1623) (lám. 512).

Pedro Orrente († 1645) nace en Murcia, pero deja obras valiosas tanto en Toledo como en Valencia, sirviendo de enlace entre las escuelas castellana y valenciana. Artista de más amplias facultades que Tristán, emplea en sus obras el color rojizo ribaltesco. Como pintor de temas religiosos deja, entre otros cuadros, el *San Sebastián,* de la catedral de Valencia (1616), de bella composición realzada por sabio efecto de luz, y, sobre todo, la hermosa historia de *Santa Leocadia en el sepulcro* (lám. 515), de la catedral de Toledo, sólo un año posterior. Compuesto magistralmente desde un punto de vista muy bajo, al gusto veneciano, contiene una espléndida galería de cabezas. Orrente cultiva además el cuadro de género de tipo bassanesco, bien puramente pastoril o justificado por un tema bíblico, como el *Sacrificio de Isaac,* de Valencia. Por esta clase de pinturas suele denominársele el Bassano español, aunque con el pintor italiano sólo se relaciona por los asuntos, y no por el color (lám. 514).

EL BODEGÓN: SÁNCHEZ COTÁN Y LOARTE.—Este mismo acusado interés naturalista por los temas humildes que hemos visto inspirar a los cuadros de género de Orrente, es el que da vida a la parte verdaderamente valiosa de los otros dos pintores que deben incluirse en la escuela toledana de este período, Sánchez Cotán y Loarte. Ambos cultivan la pintura de bodegón con las características que distinguen a los de la escuela española del siglo XVII. Nuestros bodegones, aunque rara vez llegan a la suprema simplicidad de los de Zurbarán, son siempre de composición muy sencilla. El paralelismo de los animales, frutas o carnes pendientes es elemento decisivo en esa composición, y se tiende a ordenar en fila los que se colocan sobre la mesa. El contraste con el estudiado desorden de los bodegones flamencos y holandeses salta a la vista.

Juan Sánchez Cotán († 1627), hijo de la Mancha y educado en Toledo, al parecer con B. de Prado, ya mayor se hace cartujo. Es artista de más fina calidad que Loarte, y lo que le permite figurar en el primer plano de nuestra pintura seiscentista son sus bodegones, en los que se nos muestra ya en 1602 entusiasta del tenebrismo. Fecha muy anterior a la de los restantes tenebristas castellanos, obliga a presumir una sugestión caravaggiesca bastante directa. En el bodegón de la colección Hernani, en Madrid, imagina el pintor una ventana con frutas y aves pendientes, un enorme cardo y unas zanahorias en primer término (lám. 516).

Sánchez Cotán siente particular amor por estos ligeros alimentos vegetales. Ese cardo y esas zanahorias, igualmente imaginados en una ventana, son el tema exclusivo del bodegón del Museo de Granada, bodegón al que sólo faltan unos galápagos para ofrecer casi todo el menú cuaresmal de los cartujos. Como se ha advertido, estos bodegones de Sánchez Cotán son la antítesis de los flamencos, grasos y opulentos.

El bodegón desempeña a veces papel de cierto valor en sus mismos cuadros religiosos. En *La Virgen con el Niño*, de Guadix, el cardo, el trozo de queso y el pan que pinta en primer término, se diría la ofrenda de la abstinencia del artista cartujo. La gran serie de historias de su Orden que hace para la Cartuja de Granada (1615) es una de las más antiguas que se pintan en España.

Pintor de bodegones excelentes, semejantes a los de Sánchez Cotán, es Felipe Ramírez, que firma en 1628 el del Museo del Prado.

Alejandro Loarte († 1626), aunque dentro del tipo de composición sencilla de Sánchez Cotán, gusta de recargar más el escenario, que fundamentalmente reduce también al primer plano. Sus dos obras principales son el bodegón del Asilo de Santamarca (1623), y, sobre todo, la *Pollería* (1626) (lám. 517), del duque de Valencia, ambos de Madrid. Pintor de bodegones de este momento es también el madrileño Juan Van der Hamen († 1631), representado en el Museo del Prado.

LOS ITALIANOS. EL RETRATO: BARTOLOMÉ GONZÁLEZ.—Además de estos pintores, hijos del país, trabaja en la corte un grupo de italianos muy españolizados, algunos de ellos incluso nacidos en España, y en parte descendientes de los traídos por Felipe II a trabajar en El Escorial.

El más atractivo e interesante de todos es también el de estilo más puramente italiano y el que se encuentra más desligado del grupo. Es el dominico fray Juan Bautista Mayno (1568-1649), que nace en Pastrana y vive en Toledo, pero trabaja en la corte, donde es, además, profesor de dibujo del futuro Felipe IV. Mayno es un caravaggiesco, que se forma en Italia en las obras mismas del maestro, aunque no acepta la intensidad de sus sombras. Casi podría decirse que es un tenebrista en el que la tiniebla tiene la oscuridad imprescindible para que percibamos un bello efecto de luz y podamos acariciar el volumen de la forma. Su caravaggismo es más fiel en algunos modelos humanos y en su gusto por los escorzos. De todo ello es buen ejemplo la *Adoración de los Reyes* (lám. 513), que, procedente de su convento toledano, se conserva en el Museo del Prado. En él también se guarda el hermoso lienzo de la *Reconquista de Bahía*, que pinta para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

El más importante de los restantes es Vicente Carducho (1576-1638), que, aunque italiano de nacimiento, se traslada muy niño a España y en ella aprende el arte de la pintura. De estilo muy ecléctico, que no permite incluirle entre los tenebristas, es la figura de mayor prestigio de la escuela madrileña anterior a la llegada de Velázquez. Con facilidad netamente italiana para concebir y ejecutar, pinta la numerosa serie de grandes lienzos con historias cartujanas del Monasterio del Paular (1626) (lám. 519), hoy repartida entre diversos templos y edificios oficiales. Consta que para prepararla va a Granada, a ver la colección de Sánchez Cotán. Carducho, como Mayno, colabora también en la serie de cuadros del Salón del Buen Retiro, para el que hace varios lienzos, entre ellos la *Expugnación de Rheinfelden*. Además de pintor es un teórico, y a él se debe uno de nuestros principales tratados artísticos, *Diálogos de la Pintura*, publicado en 1633.

Eugenio Caxés († 1634), pintor de varias obras de carácter religioso, y Félix Castello († 1656), discípulo de Vicente Carducho y autor de cuadros de batallas para el Salón de Reinos, son artistas que desempeñan papel más secundario. Angelo Nardi († 1665), que llega de Italia ya formado y que muere en España después de medio siglo de labor, pinta los importantes lienzos de la iglesia de las Bernardas, de Alcalá (1621), donde a su formación veneciana se agrega la influencia castellana.

Capítulo aparte, aunque realmente no muy brillante, forman dentro del arte cortesano del primer tercio del siglo los pintores de retratos, a cuya cabeza figura el vallisoletano Bartolomé González (1564 † 1627). Como autor de temas religiosos, es uno de los tenebristas más decididos que trabajan en Madrid, como lo atestigua la *Huida a Egipto* (1627) (lám. 520), del Museo de Valladolid, pintado el año mismo de su muerte. En el retrato, aunque naturalmente deja ver también sus preocupaciones claroscuristas, su estilo se encuentra dominado por la tradición cortesana de Pantoja, sin que sea capaz de reaccionar contra su minuciosa interpretación de encajes, bordados, telas y joyas. A él se deben, entre otros, los retratos de *Felipe III* y de *Margarita de Austria* (lám. 518), del Museo del Prado.

VELÁZQUEZ: SU VIDA.—Velázquez, un año más joven que Zurbarán y dos más viejo que Alonso Cano, viene al mundo en 1599. Forma parte, pues, de esa generación que nace con el siglo y a la que pertenecen, fuera de España, Van Dyck y el Bernini. En el campo de nuestras letras es un contemporáneo de Calderón. Su actividad corresponde, por tanto, al segundo tercio de la centuria décimoséptima.

Ve la luz primera en Sevilla y es hijo de Juan Rodríguez de Silva, de padres portugueses, y de Jerónima Velázquez, de familia sevillana. Aunque al final de su vida suele firmarse Diego de Silva, se le conoce por el apellido materno, y con él sólo figura en el nombramiento de pintor de Felipe IV. Se asegura que comienza su aprendizaje con Herrera *el Viejo*, pero lo cierto es que, al contar los doce años, lo vemos estudiando con Francisco Pacheco, artista de no muchos quilates, pero de la suficiente perspicacia para descubrir muy pronto el talento del discípulo, y lo suficientemente comprensivo para saber respetar su personalidad. Pacheco lo contempla siempre entusiasmado y termina casándole con su hija, aunque, como él mismo escribe, tiene en más el ser su maestro que su suegro. Probablemente Velázquez no aprende mucho de él, pero sí le debe el haberse formado en un ambiente culto, de gentes de letras, y el que se le abran las puertas de la corte.

Después de un primer intento en 1622, Velázquez, protegido por el Conde-duque y por los sevillanos amigos de Pacheco, entre los que figura el poeta Rioja, es al año siguiente introducido en la corte y, gracias al resonante triunfo del primer retrato que hace de Felipe IV, ya no sale de ella. Nombrado por el monarca pintor de cámara, y alternando sus actividades artísticas con sus funciones palatinas, en las que termina siendo aposentador mayor, transcurre el resto de su vida en Palacio. A cargo suyo las colecciones reales, son sus nuevos maestros los grandes pintores, sobre todo los venecianos, en ellas representados por obras de primer orden. De Rubens, el gran astro del nuevo siglo, hay ya lienzos muy importantes, pero además en 1628 el propio artista se presenta en la corte, y Velázquez le acompaña en diversas ocasiones y recibe sus consejos. El más importante debe de ser el del viaje a Italia, que emprende en 1629 a costa del monarca, provisto de cartas de presentación para sus principales cortes. En Venecia se aloja en casa de nuestro embajador, y en Roma, en el Vaticano. Después de haber visitado las principales ciudades y haber llegado hasta Nápoles, donde debe de tratar a Ribera, regresa al cabo de año y medio. Reintegrado al servicio real, continúa haciendo retratos y colabora en la decoración del Palacio del Buen Retiro, construido por su protector el todopoderoso conde-duque de Olivares. En los desgraciados días de la guerra de Cataluña, acompaña al monarca en la jornada de Aragón (1644), y años más tarde, en 1649, marcha de nuevo a Italia. Artista ya famoso, lo hace ahora enviado por Felipe IV para adquirir estatuas y cuadros con que decorar las nuevas salas del Palcio. Velázquez, sin los quehaceres palatinos, en la plenitud de su gloria y entre tanta obra de arte de primer orden, está muy a gusto en Italia. En Roma retrata

al propio Pontífice Inocencio X. Pero Felipe IV le necesita, le llama reiteradamente, y, al fin, le ordena que regrese. En 1651 se encuentra de nuevo en Madrid y es nombrado aposentador de Palacio, cargo importante, que, no obstante, el tiempo que resta a sus pinceles, le permite pintar obras como *Las Meninas* y *Las hilanderas*. En 1658, Felipe IV le concede el hábito de Santiago. Dos años más tarde cuida, en función de su cargo, del viaje del monarca a la isla de los Faisanes, en el Bidasoa. Son para él más de setenta días de intenso trabajo y constante movimiento, que deben de minar su salud, probablemente ya quebrantada. A su regreso a Madrid apenas le resta mes y medio de vida. Felipe IV, que le sobrevive cinco años, hace pintar sobre su pecho la cruz de Santiago en el cuadro de *Las Meninas*, donde le ha permitido retratarse.

A Velázquez le conocemos, sobre todo, por su autorretrato de cuerpo entero en el citado cuadro (lám. 521) y por otro, sólo de la cabeza, en el Museo de Valencia. Aunque sabemos poco de su carácter, los que le conocen elogian en él su fino ingenio y encarecen su flema. Persona modesta y bondadosa, gusta de favorecer a otros pintores, y, nada ambicioso, no aprovecha su trato frecuente con el monarca para prosperar desmedidamente. Su obra, relativamente reducida, parece justificar la flema de que le tachan sus contemporáneos.

SU ARTE.—Velázquez es, seguramente, el hijo más preclaro del naturalismo que inspira al barroco. Ningún pintor ha contemplado la naturaleza y la ha interpretado con su admirable serenidad, ni a esa justa distancia en que nos ofrece toda la poesía de la vida o de la simple existencia. Velázquez no gusta de contemplar la vida desde ese ángulo trágico ni espectacular, ni tan extremadamente realista, a que tan dados son los artistas barrocos. Cuando retrata a un pobre ser contrahecho, no se acerca a él con esa curiosidad de naturalista tan frecuente en este género de temas, y sabe mantenerse a la distancia en que sus lacras, sin dejar de ser vistas, no repugnan y nos permiten sentir hacia él esa atracción que sienten sus propios señores. Cuando interpreta una fábula como la de Aracne, prescinde de su contenido espectacular, y nos la cuenta en el tono más llano y menos retórico posible; cuando tiene que representar el adulterio de Venus, no piensa en el tema fuerte del acto del adulterio, que hubiera deleitado a un Correggio, y nos lo cuenta, en *La fragua* (lám. 525), en un tono y en un lenguaje que todos pueden oir; cuando, en su juventud, pinta el cuadro de *Baco*, no es una bacanal bullanguera, como cuadra a Dionisos recorriendo y alegrando los campos, ni la expresión de la anima-

lidad triunfante, sino simplemente la manifestación de la alegría que produce el vino, sin extremos de ninguna especie. ¿Significa todo esto falta de fantasía? Evidentemente, no. Es simple reflejo de su temperamento esencialmente equilibrado, de su artístico sentido de la ponderación.

Este fino sentido naturalista de Velázquez, sin estridencias y limpio de toda retórica, ha hecho pensar hasta nuestros días que sus pinturas son especie de maravillosas instantáneas, espejos portentosos, donde el pintor se limita a reflejar la escena que la realidad ocasionalmente brinda a sus ojos, sin ulterior colaboración de su parte. Esto es falso. Velázquez, como es corriente entre sus contemporáneos y continúa siéndolo después, estudia cuidadosamente sus composiciones, y casi siempre partiendo, en las de cierta complicación, de otras anteriores, aunque reconstruya la composición en su taller y pinte del natural la escena por él imaginada. Como veremos, el camino de la perfección en el arte de componer lo recorre Velázquez con ese paso seguro y de fatalidad casi astronómica que distingue a su obra. A las actitudes forzadas y a la simple yuxtaposición de personajes de su época de juventud, que delatan sus esfuerzos por dominar el arte de componer, sucede en la edad madura una laxitud en las actitudes, y una facilidad en los movimientos y en la agrupación de las figuras, que ocultan la previa elaboración y nos hacen pensar en la realidad misma sorprendida por el pintor.

Velázquez, como sus compañeros Zurbarán y Alonso Cano, da sus primeros pasos en el tenebrismo; pero, mientras el primero permanece en él toda su vida y Alonso Cano, como otros muchos, pasa a un colorido más rico y alegre, Velázquez comprende, hacia 1630, que el tenebrismo no es sino una primera etapa en el gran problema de la luz; que la luz no sólo ilumina los objetos —preocupación fundamental de los pintores tenebristas—, sino que nos permite ver el aire interpuesto entre ellos, y cómo ese mismo aire hace que las formas pierdan precisión, y los colores brillantez y limpieza. En suma, se da cuenta de la existencia de lo que llamamos la perspectiva aérea, y se lanza decididamente a su conquista. Para Velázquez, la perspectiva aérea no es sólo un problema técnico. Es indudable que, como Paolo Ucello, siente la dulce poesía de la perspectiva, y que, hermanada con la luz, la siente tan intensamente como un Piero della Francesca o los holandeses del XVII. Sin más base, probablemente, que los cuadros del *Tintoretto,* Velázquez recorre en su edad madura ese camino que va del tenebrismo a ese aire que con verdad nunca superada se interpone entre los personajes de *Las Meninas.*

Al abandonar el tenebrismo, aclara su paleta y deja el color opaco y oscuro de su juventud. El cambio no parece que sea muy rápido. Al conocimiento de las colecciones reales se agrega el contacto con Rubens y el primer viaje a Italia. Iníciase entonces en él una nueva etapa, durante la cual descubre y asimila el colorido de Venecia, pero no el caliente del Tiziano, sino el más frío y plateado de Veronés, Tintoretto y el Greco.

Paralelo a ese cambio en el colorido, opérase el de su manera de aplicar el color, el de su factura. Aunque nunca sigue la forma con esa manera lisa de los caravaggiescos más puros, en su época tenebrista la pasta de color es seguida y de grosor uniforme. Después de 1630 esa pasta de color se va desentendiendo del anterior sentido escultórico de la forma y piensa más en la virtud del color mismo vivificado por la luz y en el efecto que, visto a distancia, produce en nuestra retina. Al sentido de escultura policromada de sus primeros tiempos sucede el más puramente pictórico que culmina en *Las Meninas* y en el *Paisaje de la Villa Médicis* (lám. 538), donde la forma se expresa por medio de una serie de pinceladas que, vistas de cerca, resultan inconexas y aun destruyen la forma misma, pero que contempladas a la debida distancia nos ofrecen la más cumplida apariencia de la realidad. Es la técnica que en el siglo XIX constituirá el principal empeño de los impresionistas.

OBRAS DE JUVENTUD. LA FRAGUA DE VULCANO.—Los años sevillanos de Velázquez son de lucha con el natural y con la luz. Pacheco nos dice que, siendo muchacho, tiene un aldeanillo al que copia con las más varias expresiones, ya llorando, ya riendo. Es la época de sus bodegones, de composición muy sencilla, con dos o tres personajes de medio cuerpo en torno a una mesa. La luz en ellos es violenta, típicamente tenebrista; el colorido oscuro; los rostros y manos bronceados. A esa época corresponden la *Comida*, del Museo de Leningrado y Budapest, la *Vieja friendo huevos* (lám. 522), de Edimburgo, *Cristo en casa de Marta*, de la Galería Nacional de Londres y el *Aguador*, de la colección Wellington, de esta misma ciudad. La composición más importante de carácter religioso de este período sevillano es la *Adoración de los Reyes*, del Museo del Prado (lám. 523), también intensamente tenebrista.

Durante los seis años que median entre su traslado a la corte en 1623 y el primer viaje a Italia, su estilo comienza a transformarse. Hace los primeros retratos de la familia real, pinta sus primeros cua-

dros de tema mitológico e histórico, y probablemente inicia ya su serie de bufones.

De esos retratos, uno de los más antiguos es el del infante *Don Carlos,* en el que todavía es bastante sensible el estilo tenebrista. Sin embargo, nos pone ya de manifiesto sus extraordinarias dotes de pintor de retrato. La naturalidad, la elegancia sin afectación, la nobleza de la expresión, la gravedad netamente española, y, sobre todo, ese efecto de vida real que producirán sus retratos posteriores, se encuentran ya en éste. En el de *Felipe IV* (lám. 524), de actitud más distinguida, las sombras del tenebrismo casi desaparecen. Ambos se encuentran en el Museo del Prado. A la misma época corresponde el retrato del bufón *Calabacillas,* de la colección Cook. Este período se cierra con el cuadro de *Baco* o de *Los Borrachos,* en el que el tema mitológico está interpretado en ese plano esencialmente humano que empleará en lo sucesivo; pero la iluminación, no obstante desarrollarse la escena al aire libre, es todavía de violento claroscuro (lám. 526).

El contacto con Rubens y el primer viaje a Italia contribuyen poderosamente a la ulterior transformación del estilo de Velázquez. A este primer momento corresponden una nueva fábula mitológica, *La fragua de Vulcano,* del Museo del Prado (lám. 525), y *La túnica de José,* de El Escorial. De tema diferente, su estilo, sin embargo, es idéntico. El tenebrismo ha desaparecido, y la precisión de la forma comienza a ceder ante el interés por la perspectiva aérea y por la técnica impresionista. *La Fragua* representa el momento en que Apolo descubre a Vulcano la infidelidad de su esposa. El tema, tragicómico, que los anteriores intérpretes representan insistiendo con notable crudeza en su aspecto escabroso, Velázquez, manteniéndose en ese plano de buen gusto tan típicamente suyo, lo centra en el efecto que la noticia produce en el marido burlado. El cotejo de su composición con la de *Los borrachos* nos dice el gran progreso realizado. A estos años del primer viaje a Italia debe también de corresponder el *Cristo en la cruz,* modelo de serena majestuosidad y de emoción religiosa, con pies y manos sangrantes y con el rostro medio oculto por la cabellera.

CUADROS DEL SALÓN DE REINOS.—La gran obra de la cuarta década del siglo es la constituida por los cuadros que Velázquez pinta para el Salón de Reinos del Buen Retiro, hoy el principal del Museo del Ejército. Empresa de altos vuelos artísticos ideada poı el conde-duque de Olivares para halagar la vanidad del monarca, consiste: en una serie de enormes lienzos dedicados a hechos gloriosos del comienzo de su reinado, que se distribuyen entre los principales pintores de la épo-

ca —de varios queda hecha ya referencia—, y de los que corresponde a Velázquez *La rendición de Breda;* en una serie menor de los *Doce trabajos de Hércules,* primer rey de España que, como vimos, pinta Zurbarán, y que en el lenguaje de la fábula son el paralelo de aquellas hazañas recientes; y en los retratos de los monarcas reinantes, de los padres del rey y del príncipe heredero, algunos de los cuales son de Velázquez.

En *La rendición de Breda* (lám. 529) representa el momento en que Justino de Nassau, después de una valiente defensa, entrega la llave de la ciudad a Ambrosio Spínola, marqués de los Balbases. Velázquez, con su acostumbrada elegancia espiritual, no imagina a éste con gesto victorioso, sino afable y caballeroso con el vencido, como elogiando su valor. El contraste con el tono retórico de otros lienzos de la serie no puede ser más notable.

Para la composición general de la escena misma parece que Velázquez toma como punto de partida un minúsculo grabado de Abraham y Melquisedec entregando los panes (1553), de Bernard Salomón. Se inspira después para la del grupo de la derecha, o de los españoles, en el *Expolio,* del Greco, y para el de la izquierda, o de los holandeses, en el *Centurión* del Veronés. Sin verdadero fundamento, se ha creído autorretrato del pintor el personaje que bajo la bandera y tras el caballo aparece en el extremo derecho. El amplísimo fondo de verdes y azules plateados es uno de los paisajes más hermosos de toda la historia de la pintura.

De las dos parejas de grandes retratos ecuestres con que se decoran los testeros del Salón, sólo el de *Felipe IV* (lám. 531) es íntegramente de su mano. Preséntase en él al monarca sobre el caballo en corveta, en esa actitud preferida por los escultores barrocos para las estatuas ecuestres. El fondo es un admirable paisaje del Guadarrama. En el retrato de su mujer, *Doña Isabel de Borbón,* la intervención ajena se reduce principalmente a la parte de las telas bordadas. El de *Felipe III* está trazado y, en buena parte, ejecutado por él, mientras que en el de *Doña Margarita* su intervención es mucho más reducida. Sólo suyo, y una de sus obras más encantadoras, es el retrato ecuestre del príncipe *Baltasar Carlos* (lám. 532), visto en violento escorzo, para ser colocado entre los de sus padres sobre la puerta del testero y como presidiendo el Salón. Aunque no forma parte de este importante conjunto histórico, debe citarse en este lugar por su concepción análoga el gran retrato ecuestre del conde-duque de *Olivares* (lám. 533), pintado por estos mismos años, donde el poderoso valido, más ministro que capitán, aparece con la bengala de general en la mano y ante un

fondo de batalla. Las tintas plateadas de todos estos cuadros y la maestría de la perspectiva aérea en los fondos declaran el largo camino recorrido por el pintor.

A esta misma cuarta década corresponden los expléndidos retratos de *Felipe IV*, del infante *Don Fernando* y del príncipe *Baltasar Carlos* (lám. 527), en los que el atuendo de cazador le da ocasión para regalarnos hermosos paisajes del Guadarrama, y para revelarnos sus excepcionales dotes de pintor de perros.

BUFONES. RETRATOS. LAS MENINAS Y LA FÁBULA DE ARACNE.—A lo largo de esta cuarta década y en la siguiente, pinta Velázquez otra serie de obras en la que nos ofrece una visión menos gloriosa de la vida de la corte: la de los bufones y hombres de placer. Ya hemos visto cómo pinta en sus primeros años madrileños a *Calabacillas* de pie, y muy poco posterior a su primer viaje a Italia debe de ser *Pablo de Valladolid*. En los más tardíos, como *El Niño de Vallecas, Calabacillas* —erróneamente llamado el *Bobo de Coria*— (láms. 536, 537), *Sebastián Morra* y el *Primo*, en realidad *don Diego de Acedo* (1644), prefiere el tamaño pequeño y nos los presenta sentados.

Velázquez continúa pintando retratos: el del conde de *Benavente*, de gran riqueza colorista de estirpe ticianesca; el de *Felipe IV* (1644), hecho en Fraga durante la campaña de Cataluña, de la colección Frick, de Nueva York; el de la *Dama del abanico* (lám. 528), de Londres. Pero también continúa cultivando el tema mitológico en el *Mercurio y Argos*, del Museo del Prado (lám. 539), y en la *Venus del espejo*, de la Galería de Londres (lám. 541). Durante su segundo viaje a Italia hace el espléndido *Inocencio X* (lám. 542) y el previo y preparatorio de su criado *Juan de Pareja*, de propiedad particular inglesa. Como es natural, son los retratos reales los que consumen la mayor parte de su tiempo.

Pocos años antes de morir, se cree que en 1656, pinta *Las Meninas* (láminas 529, 534, 521), que, en realidad, es el retrato de la infanta Margarita atendida por sus meninas doña Agustina Sarmiento, que le ofrece de rodillas una bebida, y doña Isabel de Velasco. Completan el grupo en segundo término doña Marcela de Ulloa y un guardadamas, y en primer plano los enanos Maribárbola y Nicolás de Pertusato. Al fondo, en la puerta, aparece el aposentador José Nieto, mientras en el espejo se ve a Felipe IV y a doña Mariana, que, según los más, posan ante el pintor que trabaja en el caballete. Como queda dicho, el valor esencial de este cuadro, con ser extraordinario el de los retratos que contiene, es el de su perspectiva aérea, hasta ahora insuperada.

A estos últimos años corresponden el retrato de busto de *Felipe IV* (lámina 543), avejentado al frisar en los cincuenta, y el de la propia infanta *Margarita,* que, al parecer, no llega a terminar.

Además de los retratos citados, Velázquez pinta en este período varias obras capitales. Durante su segunda visita a Roma hace los paisajes de la *Villa Médicis* (lám. 538), en uno de los cuales —el del pórtico abierto— su técnica lo convierte en uno de los prototipos del impresionismo del siglo pasado. Posterior al regreso es *Las hilanderas* o *Fábula de Aracne* (lám. 535), donde la perspectiva aérea es tan esencial como en *Las Meninas.* Aunque hasta fecha reciente se ha supuesto que *Las hilanderas* era simplemente el obrador de tapices de Santa Isabel, con unas damas al fondo contemplando uno de ellos, es decir, un trozo de la realidad, especie de instantánea admirable, hoy sabemos que el tema representado en la sala del fondo es la escena en que Minerva, desafiada por la vanidosa Aracne en el arte de tejer, al ver cómo ha figurado en su tapiz las flaquezas de los dioses, entre ellas el rapto de Europa por Júpiter —el tema del tapiz del cuadro de Velázquez—, va a convertirla en la araña que tejerá eternamente. Las damas que presencian la escena son las jóvenes que, según Ovidio, acuden a contemplar las admirables labores de Aracne, y las obreras del primer término, las del taller de la desdichada tejedora. El grupo de éstas y, en general, la composición del cuadro, están inspirados en dos *Ignudi* de la bóveda de la Capilla Sixtina, de Miguel Angel.

LOS DISCÍPULOS Y CONTEMPORÁNEOS MADRILEÑOS DE VELÁZQUEZ.—Pintor sinceramente enamorado de su arte e incapaz de industrializarlo, no tiene, y seguramente no quiere tener, un gran taller al estilo de Rubens o Van Dyck. Si Rubens hubiera sido el pintor de cámara de Felipe IV, como lo fue Velázquez, es indudable que el Salón de Reinos lo hubieran hecho sus discípulos por bocetos suyos, siguiendo lo más fielmente su estilo, y no se hubiera distribuido entre los principales pintores contemporáneos. Velázquez se limita a disponer de la colaboración indispensable para hacer las copias de los retratos reales que deben enviarse a las cortes amigas, y no deja tras sí esa serie de imitadores que es frecuente en artistas de su rango.

El discípulo que le sigue más de cerca es su propio yerno Juan Bautista del Mazo († 1667), cuya obra más segura es el retrato de su *Familia,* del Museo de Viena (lám. 541), donde el propio Velázquez aparece en último término trabajando ante el caballete. De colorido totalmente distinto al de Velázquez, es el de su esclavo el mulato sevillano Juan de Pareja († 1670), que le acompaña a la corte y conti-

núa después viviendo con Mazo. El Museo del Prado posee de su mano la *Vocación de San Mateo* (lám. 545). Un sentido del color más próximo al maestro tiene Jusepe Leonardo († 1656), que pinta para el Salón de Reinos la *Rendición de Juliers*. De Antonio Puga se consideran varias escenas de género: *El afilador, La taberna*, etc.

Los dos principales pintores contemporáneos de Velázquez, aunque la vida se les prolonga bastante más, son fray Juan Rizi († 1681) y Antonio de Pereda († 1678). El primero, hijo de uno de los pintores italianos que vienen en tiempos de Felipe II, profesa, hombre ya, en la Orden de San Benito y se dedica principalmente a pintar series de historias benedictinas para los monasterios de su Orden, de las que la mejor conservada es la de San Millán de la Cogolla. Manifiéstase en ella en posesión de una técnica vigorosa y suelta y muy interesado, con frecuencia, por los violentos efectos de luz, de que es buen ejemplo la *Cena de San Benito*, del Museo del Prado. Además de estas historias de frailes, que le han merecido el nombre del Zurbarán castellano, es buen pintor de retratos, como lo atestigua el de *Tiburcio Redín*, del mismo Museo, y el de *Fray Alonso de San Vítores* (lámina 544), del Museo de Burgos.

Antonio de Pereda es algo más joven que Rizi, y se mantiene dentro del tono todavía grave y reposado del segundo tercio del siglo. A él se debe el gran lienzo del *Socorro de Génova* por el marqués de Santa Cruz, del Museo del Prado, que es uno de los mejores de la serie del Salón de Reinos del Buen Retiro, para donde lo pinta, y las dos alegorías de la *Vanidad* y del *Sueño del Caballero*, del Museo de Viena y de la Academia de San Fernando (lám. 546). Excelentemente dotado para la pintura de bodegones, hace buen alarde de ello en la serie de cosas ricas por las que se pierde el alma humana, representadas en estos dos cuadros alegóricos, de los que forman parte primordial.

GRANADA: ALONSO CANO.—El tercer gran pintor que nace con el siglo e inicia su formación en Sevilla antes de 1620 es el granadino Alonso Cano († 1667), cuya vida y actividad como arquitecto y escultor quedan ya expuestas. De carácter apasionado, ya hemos visto cómo su temperamento no se refleja en su estilo escultórico, y otro tanto sucede en su obra pictórica. Cano, contra lo que es frecuente en nuestros pintores, estudia cuidadosamente la composición y es buen dibujante. Sabemos de su interés por ver todas las estampas de que tiene noticia, y conservamos numerosos dibujos suyos. Es decir, todo ello hace pensar en un genio artístico perfectamente disciplinado, y la

realidad es que su obra pictórica tiene un tono de perfección académica poco corriente en nuestro siglo XVII. Superior a su rival Zurbarán en el arte de componer, en el dibujo y en la perspectiva, carece, en cambio, de su emoción y, en suma, de su personalidad artística. La misma corrección y moderación expresiva hace que, no obstante sus grandes merecimientos técnicos, deba considerársele como el menos típicamente español de nuestros grandes pintores.

Inicia su carrera, como Velázquez y Zurbarán, en los días del tenebrismo; pero, consagrado, sobre todo, a la escultura en su época sevillana, es muy poco lo que poseemos de su labor pictórica de esos años. En cambio, en Madrid frecuenta más los pinceles que la gubia, y, lo mismo que en el caso de Velázquez, las obras de los grandes maestros de las colecciones reales aclaran y enriquecen su paleta. A diferencia de lo que le sucede a Zurbarán, se libera del tenebrismo y transforma su color; pero, como casi todos sus contemporáneos, no pasa de ahí. El problema de la perspectiva aérea, que de forma tan magistral desarrolla Velázquez por esos mismos años, no tiene en él eco sensible.

De su época sevillana, la obra típicamente tenebrista es el *San Francisco de Borja* (1624), firmado, del Museo de Sevilla, de encarnación cobriza e intenso sentido plástico, que recuerda las pinturas velazqueñas cinco años anteriores. En la *Santa Inés,* del Museo de Berlín (lám. 547), desgraciadamente destruida en 1945, el color cobrizo desaparece, y aunque toda la coloración se aclara, es todavía patente la intensidad del claroscuro. Con un sentido más fino y más clásico de la belleza se nos muestra aquí más próximo a Zurbarán y recuerda a Mohedano. Pero, además de estos valores de luz y color, que tanto la realzan, la *Santa Inés* sorprende por su apostura extraordinaria, apostura que no puede por menos de evocar la grandiosidad de su estatua de la Virgen de Lebrija.

En sus obras madrileñas de la quinta década del siglo, ese tono escultórico y de fuerza de las dos obras anteriores desaparece. En sus dos bellas *Vírgenes* sentadas con el Niño, del Museo del Prado (lámina 548), muy bien construidas ambas —una de ellas inspirada en una estampa de Durero—, no queda rastro alguno de tenebrismo, y el color es más rico y el modelado mucho más blando. Esa mayor laxitud es bien sensible en el *Cristo muerto* sostenido por un ángel, de entonación plateada. El cuadro de esta época en que maneja mayor número de figuras es el *Milagro del niño salvado del pozo por San Isidro,* como el anterior en el Museo del Prado, de factura muy suelta y gran riqueza colorista.

El traslado a Granada, donde, salvo una breve permanencia en Madrid, vive todavía unos quince años, abre nueva etapa en su labor pictórica. La empresa magna es la serie de grandes lienzos de los *Gozos de la Virgen,* que ejecuta para la capilla mayor de la catedral, en la que su estilo tiene necesidad de agigantarse para cumplir su misión, y así, concebida para muy en alto, pone de manifiesto su sentido de la perspectiva y de la pintura de tipo mural. La *Concepción* (lámina 549), que forma parte de esta serie, ha logrado ya la forma definitiva característica que repetirán Cano y sus discípulos, y que es la ya comentada al tratar de la escultura. El paralelismo entre su labor escultórica y la pictórica es evidente y natural, y buena prueba son de ello el lienzo de la *Virgen con el Niño,* de la Curia, y la esculturita de la *Virgen de Belén,* ya citada. Si volvemos la vista a la grandiosa Santa Inés de su juventud, y recordamos las dos Vírgenes posteriores del Museo del Prado, veremos cómo, aparte de su evolución colorista y puramente formal, Cano olvida el tono fuerte de la primera mitad del siglo y se deja seducir por la gracia y el sentido más femenino, que culminará en la segunda mitad con Murillo y que anuncia el espíritu del rococó.

ESCUELA MADRILEÑA POSTERIOR A VELÁZQUEZ: CARREÑO.—La escuela madrileña, en realidad, no adquiere su fisonomía propia hasta mediados de siglo, cuando abandona el tenebrismo y se entrega decididamente al color intenso y rico aprendido en los venecianos y en los cuadros de Rubens, ya numerosos en las colecciones reales. El celaje intensamente azul y las carnes nacaradas delatan siempre a los pintores madrileños frente a los andaluces o valencianos. Contra lo que hubiera de esperarse, la influencia del color más fino y plateado de Velázquez es escasa.

Juan Carreño de Miranda († 1685), de ilustre estirpe asturiana y de carácter bondadoso, debe de trasladarse pronto a Castilla y formar su estilo en Madrid. Es, sobre todo, pintor de retrato. Al servicio del monarca desde poco después de la muerte de Velázquez, es, en realidad, su continuador. Sabemos que copia algunos de sus retratos, lo que permite suponer en él cierta subordinación de discípulo, y consta que es buen amigo suyo. Aunque la semejanza de los modelos reales delata más el parentesco de sus retratos con los velazqueños, en algunos de los suyos descubre la honda huella dejada también por los de Van Dyck. Nombrado pintor real en 1669, sus modelos constantes son el raquítico y degenerado *Carlos II,* de color pálido y largos cabellos lacios, y su madre doña Mariana en el monjil aspecto de su indumen-

taria de viuda. El del monarca, del Museo del Prado (lám. 550) —el ejemplar del Museo de Berlín está fechado en 1673—, probablemente uno de los primeros que debe de hacerle, lo presenta, aunque niño, vestido de negro, de pie y con un papel en la mano, como los de Velázquez. Tiene por fondo el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño, así llamado por los coronados por las águilas austriacas, que, juntamente con la mesa de los leones —hoy en el Museo del Prado— y el gran cortinaje, encuadran la menuda figura de Carlos II, en cuyo rostro son todavía poco sensibles los estigmas de su degeneración. Aunque este tipo de retrato de Carlos II en negro es el más repetido por Carreño, precisa recordar también el de la Casa del Greco, de Toledo (1681), con armadura, mucho más alegre de color, pero también con el rostro ya más deformado.

Uno de los retratos más antiguos de *doña Mariana* (lám. 551) es, probablemente, el del Museo del Prado, que también tiene por fondo el Salón de los Espejos, pero el más importante es el de la Pinacoteca de Munich, obra de sus últimos tiempos, de muy buena factura y de prestancia velazqueña.

Como es natural, al abandonar el enlutado y triste ambiente del Alcázar, el retrato de Carreño cobra vida y alegría. El del *duque de Pastrana,* del Museo del Prado, muestra cómo la gravedad española se aligera al contacto de la halagadora elegancia vandyckiana, contrastando con el negro traje del duque el de color del escudero que le calza las espuelas y el caballo blanco con cintas celestes del fondo. De no menor elegancia, pese a su anchísimo guardainfante, y de mayor riqueza cromática, es el de la *Marquesa de Santa Cruz,* de propiedad particular, donde el recuerdo de Velázquez es, en cambio, predominante. De gran riqueza colorista, a base de rojos, es también el retrato del embajador ruso *Iwanowitz Potemkin,* del Museo del Prado. Dentro del género de retratos de personas anormales, de tan glorioso abolengo en la pintura española, Carreño deja los de *La monstrua,* niña gigante de cinco años y monstruosamente gruesa, de la que hace un retrato vestida y otro desnuda, éste con un racimo que, al convertirla en Baco, aminora su carácter deforme.

En sus cuadros religiosos, el pintor barroco, amigo del movimiento y del colorido flamenco, se sobrepone al admirador de Velázquez. Una de sus creaciones más afortunadas, a juzgar por las varias réplicas y copias existentes —Prado, Museo de Vitoria—, es la *Concepción* vista de frente, con el manto revuelto, una mano sobre el pecho y otra extendida, y con amplia peana de ángeles. De mayor desarrollo y movimiento es su *Asunción*, de Poznam. El *San Sebastián,* del Museo del

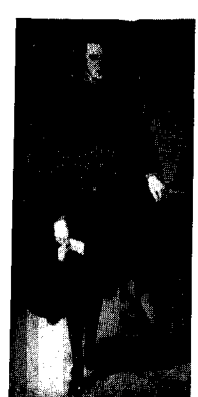




518-520.—B. GONZÁLEZ: Margarita de Austria, M. del Prado.—V. CARDUCHO: Muerte de un cartujo.—B. GONZÁLEZ: Huida a Egipto, M. de Valladolid.




521, 522.—VELÁZQUEZ: Autorretrato (de Las Meninas), M. del Prado. Vieja friendo huevos, Gal. Nal. de Edimburgo.


523-525.—VELÁZQUEZ: Adoración de los Reyes. Felipe IV. Fragua de Vulcano. M. del Prado.

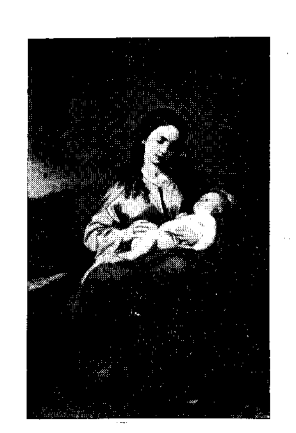




542-544.—VELÁZQUEZ: Inocencio X, Galería Doria, Roma. Felipe IV, M. del Prado.—JUAN RIZI: Retrato, Burgos.




545, 546.—PAREJA: Vocación de San Mateo, M. del Prado.—PEREDA: El sueño del Caballero, Academia, Madrid.


547-549.—CANO: Santa Inés, M. de Berlín. Virgen, M. del Prado. Concepción, Granada.

Prado, repite la misma actitud que el de Orrente, de la catedral de Valencia.

De sus pinturas murales, la más importante conservada es la de la bóveda de San Antonio de los Portugueses, de Madrid.

FRANCISCO RIZI, CEREZO, ANTOLÍNEZ Y HERRERA «EL MOZO».—Después de Carreño, y antes de Claudio Coello, debe citarse en primer término a Francisco Rizi († 1685), artista nacido casi con el siglo, y que, aunque deja algún retrato importante, es sobre todo creador de grandes composiciones, dotadas de ese fuego decorativo propio del barroco del último tercio del siglo (lám. 552). Una de sus obras principales es el gran lienzo de la *Virgen y Santos,* de los Capuchinos del Pardo (1650). El Museo del Prado posee, entre otras obras de su mano, un *Auto de fe* (1683), probablemente de mayor interés histórico que artístico, y una *Anunciación* y una *Adoración de los Reyes,* más características de su estilo movido y colorista. De sus decoraciones murales deben recordarse la que, en colaboración con Carreño, hace en la capilla de la Virgen del Sagrario y en la del Ochavo, de la catedral de Toledo.

No menos representativos de la escuela madrileña del tercer cuarto de siglo son Cerezo, Antolínez y Escalante, todos ellos grandes coloristas, nacidos hacia el año 30 y muertos jóvenes, hacia el 70. Discípulo de Carreño el primero, lo son de Rizi los dos últimos. Mateo Cerezo es burgalés de nacimiento, y distínguese por el fino sentido de la elegancia de que da prueba en algunas ocasiones. Uno de sus mejores cuadros es el de los *Desposorios de Santa Catalina* (lám. 553), del Museo del Prado; pero su creación de más éxito es la *Magdalena,* de que existe ejemplar en el Museo de Amsterdam. El madrileño José Antolínez es pintor de colorido aún más brillante y de producción más numerosa y variada. Es el pintor de un tipo de *Concepción,* que sólo cede en popularidad en la España de su tiempo a la de Murillo, imagen de mantos revueltos e inflados por el viento, rasos deslumbrantes y celajes de azul intenso. Sirva de ejemplo la del Museo del Prado (1665) (lámina 554). A él se deben, además, el *Embajador danés y su familia,* tipo de retrato de grupo, de influencia holandesa, insólito en nuestra pintura, y el *Corredor de cuadros* (lám. 555), de la Pinacoteca de Munich, muy influido por Velázquez. El cordobés Juan Antonio Escalante es otro enamorado del color, para el que tiene sensibilidad de finura extraordinaria. Sus estudios de blanco son particularmente bellos. Su obra más conocida es la serie de cuadros que pinta para la Merced Calzada, varios de los cuales se conservan en el Museo del Prado.

Al sevillano Herrera *el Mozo*, que trabaja principalmente en la Corte, se le considera formado en Italia, donde pasa algunos años. Aunque su labor pictórica conocida es escasa —ya hemos visto cómo cultiva, además, la arquitectura—, sus dos grandes lienzos apoteósicos de *San Francisco* (1657) y de *San Hermenegildo* (lám. 556) ascendiendo a los cielos, el primero de la catedral de Sevilla y el segundo del Museo del Prado, nos lo presentan como uno de los pintores más exaltadamente barrocos de la escuela madrileña, por la violencia y movimiento de las actitudes.

CLAUDIO COELLO.—El último gran maestro de la escuela madrileña es Claudio Coello (1642 † 1693).

Hijo de un broncista portugués establecido en Madrid, es, sin duda, la figura más importante de la escuela posterior a Velázquez, aunque, por desgracia, su vida es tan corta que apenas sobrepasa los cincuenta años. Entra al servicio del rey poco antes de morir Carreño; le sucede en el cargo de pintor de cámara, y dícese que su muerte prematura es debida a los éxitos de Lucas Jordán en la corte. Comenzada su formación en Madrid con Francisco Rizi, al abrirle Carreño las colecciones reales, su estilo se transforma. Asimila el color veneciano y flamenco y, sobre todo, estudia a Velázquez, del que sabe recoger, aunque sólo en sus últimos años, la parte más valiosa de su herencia artística: la perspectiva aérea. Hijo de una etapa barroca, en la que es frecuente pintar de prisa e incluso incorrectamente, pensando sólo en el efecto de conjunto, su manera de trabajar es de escrupulosidad extraordinaria. Palomino, que es discípulo suyo, nos dice que «por mejorar un contorno daba treinta vueltas al natural». Ese sentido de la honradez profesional, su temperamento y su edad madura, explican el choque que para él debe de significar la presencia de Lucas Jordán en la corte.

Lo mismo que Carreño, cultiva el retrato, la pintura religiosa y el fresco; pero aunque en los tres géneros deja buenas pruebas de su talento y escrupulosidad, donde pone su principal empeño es en el cuadro religioso. Su obra fechada más antigua de este género, *La Sagrada Familia* (1660), del Museo del Prado, muestra al Claudio Coello de dieciocho años, atento aún al arcaizante claroscurismo un tanto boloñés y de espaldas a la técnica suelta de su maestro Rizi y de Velázquez, que muere ese mismo año. Pero poco más tarde, estando todavía en casa de Rizi, pinta el gran lienzo de la *Encarnación*, de San Plácido, de Madrid (lám. 557), en el que se revela el pintor barroco, amigo de amplias composiciones escenográficas y con tal pujanza que, a no estar fechada *La Sagrada Familia*, del Prado, no se creería sólo tres años

anterior. Ese mismo gran ímpetu barroco manifestado en un movimiento no menos intenso sobre una monumental columnata, es el que anima la *Apoteosis de San Agustín* (1664). En *La Sagrada Familia con San Luis,* ese tono violento desaparece, y la riqueza colorista, los bellos efectos de luces, las figuras en sombra al gusto velazqueño y la soltura del pincel, constituyen los principales méritos. De tono aún más reposado es la *Virgen con santos y las virtudes teologales* (1669), como los anteriores en el Museo del Prado. Con sentido más velazqueño del color y de composición muy estudiada, es análoga a *La Sagrada Familia,* si bien subraya más la prolongación del grupo hacia el primer término con grandes escorzos y efectos de luz. La profundidad del tono, animado por blancas arquerías, es de ascendencia veronesiana.

Su obra cumbre es *La Sagrada Forma,* de la sacristía de El Escorial (1685) (láms. 558, 559). Representa el momento en que las Sagradas Formas, llevadas en procesión a la nueva sacristía, son expuestas a la adoración de Carlos II y de la nobleza asistente al acto. El escenario es la misma sacristía, para cuyo testero se pinta el lienzo, dispuesto en forma tal que la sacristía parece continuarse en la fingida perspectiva del fondo del cuadro. La escena misma, insólita, ha sido concebida con toda la solemne gravedad propia del tema, e interpretada con un naturalismo y un sentido de la perspectiva aérea aprendidos en Velázquez, que nos producen la ilusión de estar contemplando el acto. Es la primera vez que un sucesor de Velázquez es capaz de tomar los pinceles del maestro para volver a enfrentarse, y gloriosamente, con el problema de la perspectiva aérea. Ahora es cuando Claudio Coello encuentra a Velázquez, y cuando está en condiciones de recoger una de las partes más valiosas de la herencia del gran maestro. Si, en efecto, muere prematuramente por no poder sufrir los triunfos de Lucas Jordán, es muy discutible que las hermosas bóvedas y lienzos dejados por el maestro napolitano en nuestra patria compensen a la pintura española de la pérdida de la actividad de cerca de veinte años de un artista capaz de pintar el cuadro de *La Sagrada Forma.* El extraordinario lienzo contiene, además, una excelente galería de retratos de los principales personajes de la corte, y se explica que motive el nombramiento de Claudio Coello para pintor de cámara. En calidad de tal hace posteriormente varios retratos de la familia real, entre los que destaca el de *Carlos II,* del Museo de Francfort.

Del importante papel desempeñado por Claudio Coello en la pintura mural, que aprende con Jiménez Donoso y que debe de contribuir poderosamente a su interés por la perspectiva, son buenos testimonios

las de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid, y las del Colegio de la Mantería, de Zaragoza.

Pintura la madrileña, como toda la española, de historia o de retrato, los otros géneros apenas encuentran cultivadores de cierta categoría. Precisa, sin embargo, recordar la pintura de flores, a que se dedican con carácter exclusivo Juan de Arellano (1614-1678) y su yerno, Bartolomé Pérez.

SEVILLA: MURILLO.—La escuela sevillana de la segunda mitad del siglo produce dos personalidades importantes: Murillo y Valdés Leal, y otras de valor ya más secundario. Trasladados a Madrid bastante tiempo antes Velázquez y el granadino Alonso Cano, que inicia su carrera en Sevilla; muerto poco después de mediar el siglo Herrera *el Viejo,* y ausente Zurbarán de Sevilla en sus últimos años, son ellos los dos astros que iluminan la escuela sevillana en el último tercio del siglo. Lo mismo que sus compañeros madrileños, se desentienden de la gran novedad del estilo velazqueño, y aunque sin beneficiarse del rico colorido de los venecianos y flamencos de las colecciones reales, son también grandes coloristas, de técnica suelta y valiente. Pero, sobre todo, son artistas de gran personalidad.

Bartolomé Esteban Murillo († 1682), huérfano a los catorce años, forma pronto, sin embargo, una buena y amplia clientela. Gracias a ella, a su carácter afable, bondadoso y modesto, y a su laboriosidad, su vida transcurre en Sevilla dentro de una holgada posición económica, entregada al arte. El hecho de confiársele, apenas cumplidos los veinticinco años, las pinturas del claustro del importante convento de San Francisco, prueba que en esta época la suerte le es ya propicia. Después los encargos se multiplican, y cuando muere está ejecutando un retablo de grandes proporciones. De su vida privada estamos poco informados. Sabemos que tiene no menos de nueve hijos —él tiene trece hermanos—, dos de los cuales siguen la carrera eclesiástica, en la que uno llega a canónigo; que recibe casas de sus padres y que él adquiere otras; y que, al parecer, muere como consecuencia de un accidente sufrido en el andamio en que pinta el retablo de los Capuchinos de Cádiz. En realidad, no hay noticia de nada extraordinario que turbe su vida personal.

Profesionalmente, Murillo no se limita al simple ejercicio de su arte. Deseoso de su progreso y difusión, funda una academia de dibujo y pintura, de la que forman parte los principales pintores de Sevilla y de la que es su primer presidente.

Dentro de la gran pintura barroca, Murillo es uno de los principales cultivadores del género religioso. El interpreta los temas de esta índole con el colorido deslumbrante y el aparato propio del estilo; pero lejos de emplear el tono ampuloso de un Rubens o la teatralidad de tantos italianos, prefiere imaginarlos en un escenario más humano y sencillo, y procura introducir pormenores y escenas secundarias tomadas de la vida diaria, concediéndoles a veces gran amplitud. Sinceramente fervoroso, los personajes por él creados expresan su amor sin arrebatos extremados, con esa dulzura y sentimentalidad un tanto femenina que distingue a todo su arte. Los temas trágicos despiertan en él escaso interés, manifestando, en cambio, gran entusiasmo por las visiones celestiales, con grandes espacios de nubes pobladas de graciosos ángeles, según el modelo de Roelas. Su comparación con los movidos celajes de un Lucas Jordán nos revela el verdadero tono de Murillo, más de reposada contemplación que de arrebatado movimiento barroco.

Su obra responde, como pocas, al espíritu de la Reforma Católica, al deseo de despertar el amor fervoroso del creyente por la contemplación de una escena humana, sentimental y tierna. Pintor católico por excelencia, es, como veremos, el verdadero definidor del tema de la Inmaculada y el que nos deja la más bella serie de cuadros de la Virgen con el Niño de toda la escuela española.

Es el único pintor del siglo XVII, sevillano, que hereda ese sentido de la medida y de la ponderación expresiva característico de Montañés. Tan lejos del intenso arrebato místico de Zurbarán como del agudo realismo de Valdés Leal, el mundo artístico creado por Murillo es esencialmente equilibrado, sin estridencias ni desplantes, en el que se respira una atmósfera apacible bajo el signo de una belleza que más tiende a lo bonito y gracioso contemplado en el escenario de la vida diaria, que a la grandiosidad y a la perfección ideal. Por eso Murillo es el pintor por excelencia de la mujer andaluza y, en la escuela española, de los niños. En ese amor a lo bonito y a lo gracioso parece presentir el espíritu del rococó.

Desde el punto de vista técnico, aunque no puede compararse con Velázquez, es uno de nuestros grandes pintores, y su obra dice bien claramente que su vida artística es un constante camino de perfección. Inicia sus estudios con Juan del Castillo; pero, como es natural, no tarda en sobreponerse a la influencia de éste la de los otros grandes maestros sevillanos de la primera mitad del siglo. Estudia, además, las obras italianas y flamencas de las colecciones existentes en la ciudad andaluza. Mucho se ha discutido si, como escribe Palomino, hace un

viaje a Madrid para visitar las colecciones reales. Hoy sabemos, sin embargo, que estuvo en la Corte en 1658. Sea en Sevilla o completando su formación en Madrid, lo indudable es que crea un nuevo estilo, en el que, sobre la influencia conjunta de las escuelas barrocas italianas y flamencas, destacan las de Ribera y Van Dyck. Su arte de componer se enriquece en las estampas de aquellas dos escuelas. Su factura, cada vez más suelta y pastosa, termina siendo de ligereza y soltura extraordinarias. Esta clara evolución, advertida de antiguo en su estilo, hace que ya Ceán Bermúdez, hacia 1800, distinga en su labor los tres períodos que denomina frío, cálido y vaporoso.

Entre sus obras juveniles figura la *Virgen del Rosario,* del Palacio Arzobispal, en cuyo fondo de gloria es bastante sensible el influjo de Roelas; pero la primera serie importante es la de San Francisco (1645), hoy dispersa en varias colecciones. En el *San Diego dando de comer a los pobres,* de la Academia de San Fernando (lám. 560) y en *La cocina de los ángeles,* del Museo del Louvre, muestra ya Murillo varios de los principales rasgos de su personalidad perfectamente definidos, aunque todavía bajo una técnica con frecuencia poco suelta, premiosa y aun dura. Ello no obstante, en la figura de San Diego suspendido en el aire, rodeado por celeste resplandor, y sobre todo en la *Muerte de Santa Clara,* del Museo de Dresde, encontramos al Murillo de las visiones celestiales de su mejor época. En general, además de una cierta influencia tenebrista aún sensible, adviértese en esta etapa juvenil de Murillo la huella de Herrera *el Viejo* y de Zurbarán.

Obras también bastante tempranas de Murillo son, en el Museo del Prado, *La Sagrada Familia del pajarito* (lám. 569), en que nos revela ya plenamente su manera de concebir los temas religiosos, la *Anunciación* y la *Adoración de los pastores,* todas ellas de claroscuro bastante intenso.

A la década siguiente corresponde el enorme lienzo de *San Antonio contemplando al Niño* (1656), de la catedral de Sevilla (lám. 561), donde su preocupación por la luz, tan sensible en las pinturas anteriores, le lleva a crear un espléndido rompimiento de gloria de luz deslumbrante, encuadrado por numerosos ángeles y contrapuesto a la zona terrena, donde, a su vez, gradúa sombras y luces con admirable maestría, abriéndonos sobre el patio luminoso la puerta de la celda. Apoyándose en el esquema de los grandes maestros de la primera mitad del siglo, crea aquí una obra capital de estilo completamente nuevo.

Unos diez años después pinta para la iglesia de Santa María la Blanca (1665) una serie de cuatro lienzos a que pertenecen los de *El*

sueño del patricio y la *Revelación del sueño al Pontífice* (láms. 564 y 565), del Museo del Prado, que figuran escenas de la historia de la fundación de Santa María la Mayor, de Roma, ordenada por la Virgen al patricio. En el fondo del segundo cuadro represéntase la procesión al monte Esquilino, milagrosamente cubierto de nieve en el mes de agosto. Tanto en ella como en el grupo del primer término, la maestría y soltura de su técnica prueban que Murillo se encuentra ya en pleno dominio de sus facultades pictóricas. Esas mismas excelencias son patentes en numerosas pinturas que hace poco después para la iglesia de Capuchinos, hoy en su mayor parte en el Museo de Sevilla, y algunas tan conocidas como el *San Francisco renunciando al mundo y abrazando al Crucificado, Santo Tomás dando limosna* (lám. 566), uno de sus mejores estudios de luz y expresión, en el que el tema de género adquiere el amplio desarrollo corriente en el artista; *Santas Justa y Rufina con la Giralda,* la *Virgen de la servilleta,* de medio cuerpo, etc.

En la cúspide de su carrera decora la iglesia recién terminada del hospital de la Caridad, para donde pinta, entre otros, los dos enormes lienzos de *El milagro de los panes y los peces* y el de *Moisés en la peña* (láms. 562, 563), para el crucero, y los dos menores de *San Juan de Dios con el pobre* y de *Santa Isabel y los leprosos* (lám. 567), para los retablos. En *El milagro de la peña* interpreta el tema de la sed con ese sentido naturalista y popular que le es tan propio, y que constituye el principal encanto del cuadro. En el de Santa Isabel es admirable, además de su maestría técnica, la ponderación con que su naturalismo sabe evitar el aspecto repugnante de las lacras de los enfermos. El último encargo, que no llega a terminar, es el ya citado retablo mayor de la iglesia de los Capuchinos, de Cádiz.

Además de estas grandes series, jalones principales en la evolución de su estilo, la obra de Murillo presenta otros varios capítulos importantes. De su restante obra religiosa precisa recordar, además de interpretaciones de santos, algunas tan felices como las de *San Antonio,* las *Sagradas Familias,* las *Vírgenes con el Niño* y las *Inmaculadas.* Entre las *Sagradas Familias* recuérdense la de la Colección Wallace y la del Louvre, en cuya composición se percibe lejano el eco rafaelesco. Sus *Vírgenes con el Niño,* aún más bellas y numerosas, nos dicen que Murillo es nuestro pintor por excelencia del tema, tan escasamente cultivado por los pintores españoles como cuadro independiente (lám. 571). El Museo del Prado posee una *Virgen del Rosario* —de la misma advocación hay otras en el Louvre y en Florencia— con el Niño de pie y otra con el Niño sentado, siendo también muy bellas las de La Haya,

del Museo Metropolitano, etc. Excepcionalmente dotado Murillo para interpretar lo femenino y lo infantil, deja en esta serie algunas de sus obras más inspiradas. Obra paralela, aunque menos valiosa, es la de *San José con el Niño.* Impulsado por el fervor popular sevillano por la Inmaculada Concepción de la Virgen, Murillo da al tema su forma definitiva en numerosas versiones. La *Concepción* grande del Museo de Sevilla, de fecha bastante temprana, distínguese por su grandiosidad algo riberesca. En las posteriores, los ángeles se multiplican, las formas se ablandan y esfuman, y es en la inocente gracia juvenil, en el rostro amoroso de María y en el juego de los ángeles, donde el pintor pone su empeño. Buenos ejemplos de ello son las tres *Concepciones* del Museo del Prado, la de Aranjuez (lám. 572), la de San Ildefonso y la de los Venerables (lám. 568), que durante más de un siglo ha pertenecido al Museo del Louvre.

Pintor enamorado de la infancia, antes de referirnos a las interpretaciones de tipo profano deben recordarse sus encantadoras pinturas del Divino Pastor niño y de San Juanito, base también muy importante de la popularidad del pintor. Sirvan de ejemplo, en el Museo del Prado, el *Divino Pastor, San Juanito con el cordero* y los *Niños de la Concha* (lám. 570).

El interés por el tema de género, tan manifiesto en algunos de sus cuadros religiosos, inspira a Murillo un capítulo nuevo en nuestra pintura, en el que, con su amor por lo intrascendente, considerado desde el ángulo de la gracia, y con el más fino sentido poético, se adelanta al rococó. Su comparación con los cuadros de género holandeses seiscentistas declara lo progresivo de la actitud del pintor sevillano. El gusto de Murillo por estos temas data de su juventud, pudiendo advertirse cómo en su edad madura la nota triste de la pobreza y el desamparo del *Niño pordiosero,* del Museo del Louvre (lám. 573), de fecha bastante antigua, desaparece y cede el paso a la picaresca alegría infantil del *Niño sonriente,* de la Galería Nacional de Londres, de los de la Galería Dulwich, de la misma población, y de los *Niños jugando a los dados* y los *Niños comiendo melón,* de la Pinacoteca de Munich (lámina 574).

Como pintor de retrato puede conocerse a Murillo en el del canónigo *Miranda,* de la colección del duque de Alba, y en el de *Caballero,* del Museo del Prado.

VALDÉS LEAL.—Personalidad artística y humana muy diferente de la de Murillo es la de Juan Valdés Leal († 1690), casi riguroso coetáneo suyo. De temperamento nervioso y genio violento, choca con él en

diversos ocasiones en la Academia. Artísticamente, se encuentra también muy lejos de su sentido de la medida y de su amor a la belleza. Valdés se deja seducir por el afán de movimiento que hemos visto inspirar los pinceles de Lucas Jordán en esta última etapa barroca seiscentista, llegando el pintor sevillano a extremos extraordinarios. Más deseoso de expresión que de belleza, sus modelos son con frecuencia decididamente feos, y, aunque inspirado por minerva ajena, llega a complacerse en lo macabro y repugnante, alcanzando una de las metas del realismo barroco. Por desgracia, Valdés es artista de labor muy desigual. Al lado de obras excelentes, dignas de figurar en el primer plano de nuestra pintura seiscentista, hace otras que, lejos de darle gloria, perjudican su fama. De dibujo, en general, muy descuidado, maneja el color con gran soltura, empleando en su edad madura una técnica muy deshecha de tipo impresionista, equivalente a la cultivada en Madrid por Francisco Rizi y Herrera *el Mozo*.

Después de pasar su juventud en Córdoba, muy influido por Antonio del Castillo, trasládase a Sevilla, su patria, cuando frisa en los treinta y cinco años, y en ella transcurre el resto de su vida.

Iníciase su obra fechada con el *San Andrés* (1649), de San Francisco de Córdoba, de tono grandioso, aire monumental y buen dibujo, en el que se advierte la influencia del estilo disciplinado de Castillo. Es obra que por su tono grave responde al gusto de la primera mitad del siglo. Todavía al período cordobés pertenecen las pinturas de Santa Clara, de Carmona (1653) y del retablo mayor del Carmen, de Córdoba. El *Tránsito de Santa Clara* lo muestra influido por el mismo tema de Murillo, pero el lienzo más valioso de la serie, que revela toda la enorme capacidad del pintor para el movimiento desenfrenado y la violencia barrocos, es el de los *Moros rechazados en los muros de Asís*, hoy en el Museo de Sevilla. En el Carmen, de Córdoba, es también el movimiento arrebatado lo que inspira el gran lienzo central de *Elías en el carro de fuego*.

En Sevilla, el primer gran ciclo que pinta es el del monasterio de San Jerónimo, hoy en el Museo. En las historias de las *Tentaciones* y de la *Flagelación* del santo, al mismo tiempo que reitera su amor por el movimiento intenso y las actitudes violentas, deja ver en los rostros de las diablesas que tratan de seducirle su despreocupación por la belleza femenina. Muy hermosos son en la misma serie los lienzos dedicados a miembros ilustres de la Orden; unos, en actitud reposada, como *fray H. Yáñez;* otros, forcejeando con el monstruo del pecado, como *fray Juan de Segovia*, y de aire nervioso casi todos, vivo reflejo del temperamento de su autor.

Por los mismos años que Murillo, es llamado a pintar para la iglesia del hospital de la Caridad. Su fundador, don Miguel de Mañara, es hombre extraordinario, extremado en su desprecio de las glorias terrenas. En su breve e impresionante *Discurso de la Verdad* nos dice con palabras del más crudo realismo lo que para él son las galas mundanas, y para dar forma plástica a su amargo pesimismo no acude a Murillo, sino a Valdés. Artista también amigo de extremos, se identifica con el tema y produce dos obras cumbres del barroco, los *Jeroglíficos de nuestras postrimerías.* En uno de ellos representa el esqueleto de la Muerte, que avanza hacia nosotros apoyando un pie en el mundo, con el ataúd bajo el brazo y la guadaña en una mano, mientras apaga con la otra la luz de nuestra vida, que se extingue en un abrir y cerrar de ojos, «*In ictu oculi*», como se lee en torno de la luz del cirio. Las coronas, cetros, mitras, báculos y armas por que lucha nuestra vanidad aparecen en primer plano en revuelto desorden. En el otro lienzo (lám. 575), terminado como el anterior en medio punto, nos muestra una cripta donde se pudren en sus féretros abiertos un obispo y un caballero calatravo; los más inmundos insectos recorren sus ricas sedas, y más al fondo se pierden en la sombra las calaveras y huesos de los que les precedieron. Una mano llagada sostiene la balanza en que se equilibran los símbolos de los vicios y de las virtudes, y el buho de la sabiduría contempla la macabra escena de la verdad en que terminan las glorias del mundo. En un rótulo del primer término se lee el título de la historia: «*Finis gloriae mundi*».

Es evidente que la inspiración de estos dos lienzos extraordinarios se deben a Mañara. «Mira una bóveda —escribe en su *Discurso de la Verdad*—: entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer, si la has perdido, o los amigos que conocías; mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe... ¿Y la mitra y la corona? También acá las dejaron.» Pero en contacto con Mañara está también Murillo, y representa con tono y forma muy diferentes a los leprosos en la Santa Isabel. Las *Postrimerías* no son, pues, sólo dos pinturas de excelente ejecución, sino testimonio indiscutible de la capacidad creadora de Valdés. A él se debe también el retrato de *Mañara* ante su mesa, conservado en la sala de juntas del hospital.

Además de estas grandes empresas, Valdés Leal pinta cuadros sueltos, entre los que merecen recordarse sus representaciones marianas como la *Virgen de los Plateros*, del Museo de Córdoba, y la *Concepción* y la *Asunción,* del de Sevilla, donde el amor al movimiento y a la soltura técnica se agudizan en grado nada corriente.

CÓRDOBA, GRANADA Y VALENCIA.—Muy en contacto con Sevilla existe en Córdoba una escuela de personalidad bastante definida. Durante el primer tercio del siglo produce varios pintores, entre los que descuella Juan Luis Zambrano († 1639), que muere muy joven, y es autor del *Martirio de San Esteban*, de la catedral. La figura principal es Antonio del Castillo († 1688), dos años mayor que Murillo. Gran dibujante (lámina 576), que sabe plantar los personajes con firmeza y componer bien, es uno de los artistas españoles de quien se conservan más y mejores dibujos. Influido a veces por Zurbarán, practica un claroscurismo suave. En la catedral existe de su mano, entre otras pinturas, el *Martirio de San Pelagio* (1645); el Museo de Córdoba posee varias obras suyas, y el del Prado la serie de la *Historia de José*.

Los quince años de permanencia de Alonso Cano en Granada dejan tras sí, lo mismo que en escultura, una escuela pictórica, en la que, sin embargo, no existe un Pedro de Mena. No faltan, con todo, varios pintores de segunda fila interesantes, entre los que descuella el fecundo Pedro Atanasio Bocanegra († 1681), que sobre todo hereda lo que hay de menudo y gracioso en el maestro, y repite reiteradamente el ideal femenino por él empleado durante su período granadino. Sus Vírgenes y santas son graciosas muñecas, por lo general de rubia cabellera (lámina 577). Sirva de ejemplo su *Virgen de la Cartuja*. De estilo más independiente, Juan de Sevilla († 1695) es pintor dotado de una cierta grandiosidad y modelado más justo; tiene obras importantes en la catedral granadina, y en el Museo del Prado la historia de *Lázaro y Epulón*.

Mayor novedad que estos discípulos de Cano ofrece Miguel Manrique, que trabaja en Málaga ajeno a la influencia granadina, siempre preponderante en esta ciudad, y de la que es representante Niño de Guevara. Formado, al parecer, en Flandes, cultiva el estilo rubeniano con una pureza que no se da en la misma escuela madrileña. Por desgracia, varias obras de este estilo flamenco, algunas de notable importancia, se destruyen en los incendios de 1931.

La escuela valenciana conserva durante mucho tiempo después de muerto Ribalta su coloración un tanto terrosa y rojiza, y su claroscurismo. La personalidad más representativa del segundo tercio del siglo es Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600 † 1667), que crea varios cuadros de alientos típicamente seiscentistas, de composición sobria y solemne. Figuran entre los principales la *Virgen y San Pedro Nolasco* (1665), una *Sagrada Familia*, y, sobre todo, la *Comunión de la Magdalena* (1665) (lám. 578), cuyo rostro expresa la más intensa emoción.

Frente a esta gran pintura religiosa debe recordarse en la escuela valenciana a Esteban March, formado con Orrente y en el culto a Ribera. De éste proceden sus medias figuras, y de aquél deriva el tipo de cuadro de figuras pequeñas y numerosas, es decir, sus escenas bíblicas. Sus batallas están concebidas y ejecutadas con notable energía (lámina 579).

CAPITULO XIX

PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

La tradición seiscentista.—Como las artes hermanas, caracterízase la pintura de este período por el importante papel que en ella desempeñan los artistas extrajeros, pues aunque en el último tercio del siglo la obra de Goya compensa en buena parte la infecundidad anterior, no ofrece duda que la falta de artistas españoles de cierto rango durante estos dos primeros tercios del siglo es un hecho que merece subrayarse. Evidentemente, la escuela de pintura madrileña de tradición seiscentista no conserva la vitalidad que la de arquitectura, y no puede presentar un artista de la categoría de Pedro de Ribera. Por otra parte, las escuelas provinciales, tan florecientes en el siglo xvii, decaen hasta el punto de apenas pesar en el conjunto del panorama pictórico español. Los pintores extranjeros que acuden a la corte son de las más diversas procedencias: italianos, franceses y uno de Bohemia —Mengs—. Los primeros son, sobre todo, fresquistas; los segundos, pintores de retrato y de caballete, y el último, cultiva el fresco y el retrato. Aunque no pueda considerárseles de escuela española, la influencia ejercida por algunos de ellos en nuestros pintores es tan profunda y viven tanto tiempo en nuestro país, que no se puede por menos de tenerlos presentes al contemplar el panorama pictórico español dieciochesco.

Tal vez no sea fácil asegurar si la pintura mural, como consecuencia de la gran empresa que significan las bóvedas de los palacios reales de la nueva dinastía, se cultiva más que en el siglo xvii; pero, desaparecido el antiguo Alcázar madrileño y no pocos conventos, tiénese la impresión de que así es.

Gran novedad del siglo xviii respecto del anterior, y también consecuencia de la decoración de los palacios reales, es el notable des-

arollo de la pintura de carácter profano. El pequeño capítulo de temas profanos de Murillo se amplía en proporciones hasta ahora insospechadas en España, gracias a la necesidad de pintar los cartones para los tapices, y en él deja Goya el sello de su estilo personalísimo. Es además el género donde el espíritu del rococó se manifiesta más puramente.

Novedad también de este período es la importancia adquirida por el grabado. Uno de los resultados de la fundación de la Academia de San Fernando es el fomento de este arte, que produce una figura tan estimable como Manuel Salvador Carmona, y permite que el grabado español, gracias a Goya, conquiste puesto de primera fila.

Entre los pintores hijos del país, que trabajan durante la primera mitad del siglo, son los más destacados en Madrid el cordobés Antonio Palomino († 1726) y Teodoro Ardemáns († 1726); en Barcelona, Antonio Viladomat († 1755), y en Sevilla, Domingo Martínez. Todos ellos se forman en la tradición nacional seiscentista.

Palomino estudia en Madrid con Claudio Coello, en quien ve más al autor de grandes composiciones barrocas que al continuador de Velázquez en los problemas de la luz. Interesado especialmente por la pintura mural, la presencia de Lucas Jordán en la corte deja también huella de su estilo. Es el mejor frequista de sangre española del pleno barroco. Su actividad no se reduce a la corte, sino que se extiende a poblaciones tan distantes como Valencia —bóvedas de San Juan del Mercado (1697) y de los Desamparados (1701)—, Salamanca —gran medio punto del *Triunfo de la Iglesia* (lám. 580), de San Esteban (1705) —y Granada— Sagrario de la Cartuja—. Junto a Madrid pinta el Sagrario del Monasterio del Paular. Lo que ha hecho más conocido el nombre de Palomino es su libro *Museo Pictórico* (1715-1724), más importante que por su parte teórica, por la colección de biografías de artistas españoles, que le convierten, como se ha dicho en repetidas ocasiones, en nuestro Vasari. Es la obra que sirve de base a los estudios históricoartísticos posteriores. Teodoro Ardemáns, aunque de padre alemán, es hijo de la tierra, pero practica, sobre todo, la arquitectura. Como pintor queda bastante por bajo de Palomino, y no poseemos de él ninguna gran obra.

Con el colorido claro de Palomino forma contraste el de Antonio Viladomat por sus tonos oscuros y rojizos, que parecen enlazar con la tradición seiscentista valenciana. Artista bien dotado, la falta en su patria de buenos modelos hace que su obra resulte un tanto provinciana y arcaizante. Su serie más conocida es la de *San Francisco,* del Museo de Barcelona. En Sevilla, Domingo Martínez se limita a conservar, con una cierta personalidad, el decoro de la tradición de la escuela.

PINTORES FRANCESES E ITALIANOS: RANC, VAN LOO, GIAQUINTO.—Entre los artistas extranjeros que acuden a la corte forman grupo bastante definido los pintores de retrato. Figura a su cabeza Juan Ranc († 1735), que trae a la corte de Felipe V el tipo de retrato ampuloso francés, aprendido en su maestro Rigaud. Uno de los más importantes es el ecuestre del propio *Felipe V* (lám. 582). El nombre de Ranc es nefasto en los anales de nuestro tesoro pictórico, ya que de sus habitaciones en palacio parte el incendio que destruye el Alcázar de Madrid y en él tantas y tan importantes obras de las colecciones reales. A Ranc sucede en el puesto de pintor de cámara Luis Miguel Van Loo († 1771), de familia de origen flamenco establecida en Francia, y que cultiva un tipo de retrato oficial no menos aparatoso que el de Ranc. Ninguno tan representativo, desde este punto de vista, como el enorme lienzo del Museo del Prado de *La familia de Felipe V* (lám. 581), donde, ante un fondo ampuloso, vemos a los reyes con sus hijos, todos ellos interpretados en un tono oficial que mata toda intimidad. A estos dos retratistas del fundador de la dinastía sigue, en tiempos de Fernando VI, el napolitano J. Amiconi († 1752), que como tal es buen colorista y que muere a los pocos años de su llegada. El retratista de Carlos III es A. R. Mengs, al que me referiré como pintor de composiciones (lámina 583).

Otro aspecto de la escuela cortesana extranjera es el de la pintura de historia, cuya gran empresa es la decoración de las bóvedas del Palacio Real. Ausente Lucas Jordán, que regresa a su patria a principios de siglo, el primer fresquista que acude a la obra de palacio, ya bajo Fernando VI, es el napolitano Conrado Giaquinto († 1765), formado en el estilo de su patria de que es ahora cabeza Solimena. Con un tono ya netamente dieciochesco y bellas entonaciones azules y verdes, su estilo entronca, sin embargo, como es natural, con el de Lucas Jordán. A él se deben en Palacio las grandes composiciones de *España ofrendando a la Iglesia* y *Apolo guiando su carro*, en las bóvedas de la escalera y de uno de los salones respectivamente, y *La Trinidad* y *La batalla de Clavijo*, en la de la Capilla.

TIÉPOLO Y MENGS.—Lo avanzado de las obras de Palacio hace que Carlos III, a poco de subir al trono, llame a otros dos pintores para que decoren sus bóvedas. El mejor de ellos es el ya citado Juan Bautista Tiépolo († 1770), artista, como hemos visto, el más importante de la Italia del siglo XVIII. Con una carrera gloriosa tras sí cuenta ya los setenta, pero su imaginación conserva la vitalidad de sus mejores años, y su retina se encuentra tan ávida como siempre de color, de trajes ricos y de inmensos espacios celestes con gigantescas nubes. En el

gran Salón del Trono pinta las *Glorias de la Monarquía* (1764), donde forman corte a España diversos dioses de la antigüedad y figuras alegóricas, todo ello enmarcado por hermosísimos grupos y personajes que simbolizan las diversas provincias, tanto peninsulares como ultramarinas. Pocas obras tan bellas y optimistas como este inmenso conjunto de espléndidos personajes, animales y nubes, sobre un dilatado firmamento de azul purísimo. De magnificencia extraordinaria, al torbellino de escorzos y al encrespado mar de nubes de Lucas Jordán, sucede ahora un amplísimo cielo sereno, de enormes extensiones azules en que triunfan estáticas gigantescas nubes blancas y doradas. En las bóvedas de otras dos salas pinta la historia de *Eneas* y *La Monarquía española atendida por los dioses del Olimpo* (lám. 435). Además de estas grandes bóvedas cultiva en Madrid la pintura de caballete, de la que son testimonio los lienzos de la *Concepción* (lám. 437) y *Abraham y el Angel,* del Museo del Prado. Muerto en Madrid el gran pintor, permanecen en nuestra patria sus hijos Domingo († 1804) y Lorenzo († 1776). Del primero consérvase en el Museo del Prado la serie de la Pasión, y del segundo, en Palacio, varias pinturas al pastel de tipos populares, muy bellos en sí, y muy interesantes en relación con los maestros españoles del último tercio del siglo (lám. 438).

Si J. B. Tépolo es el último gran barroco de la pintura italiana y, como buen veneciano, un enamorado del color, Antonio Rafael Mengs es un dibujante meticuloso y seguro, de factura colorista muy terminada y gran teorizante de la belleza ideal griega. Aunque, en realidad, se mantiene muy dentro del rococo, es uno de los fautores del triunfo del neoclasicismo. Cuando llega a España viene rodeado de tal fama, que con el apoyo de la corte y su tono doctrinal ejerce profunda influencia en los jóvenes pintores españoles de su tiempo. Las tres bóvedas que pinta en Palacio están dedicadas a las *Apoteosis de Hércules* y *Trajano* y a *La Aurora.* En cuanto a su labor de retratista, el Museo del Prado posee toda una galería de personajes reales (lám. 583) de dibujo impecable, factura minuciosa y charolada, algunos de gracia un tanto en pugna con sus teorías. Muy atractivo es el de la *marquesa del Llano,* vestida de manchega, de la Academia de San Fernando. Persona de carácter engolado, y muy poseída de su saber, choca Mengs con la sencillez de Tiépolo. Permanece en Madrid diez años.

Además de estos pintores, que dejan obras numerosas o de grandes proporciones, vienen a la corte otros que ejercen también alguna influencia en la escuela madrileña posterior. El más interesante es, al parecer, Miguel Angel Houasse († 1730), que hace larga estancia en nuestra patria, y que es un ilustre precedente de Goya en su interés por





550-552.—CARREÑO: Carlos II. Doña Mariana.—F. RIZI: Concepción, M. de Cádiz.





553-555.—CEREZO: Santa Catalina.—ANTOLÍNEZ: Concepción, M. del Prado. Corredor de cuadros, Pinacoteca de Munich.





556-558.—HERRERA EL MOZO: San Hermenegildo, M. del Prado.—CLAUDIO COELLO: Encarnación, Madrid. Sagrada Forma, Escorial.





559-561.—CLAUDIO COELLO: Sagrada Forma.—MURILLO: San Diego y los pobres, Academia, Madrid. Visión de San Antonio, Sevilla.




562, 563.—MURILLO: Milagro de los panes y los peces, y Moisés en la peña, Hospital de la Caridad, Sevilla.
564, 565.—MURILLO: Historia de Santa María de Blanca, M. del Prado.





566-568.—MURILLO: Santo Tomás de Villanueva. Santa Isabel de Hungría. Inmaculada.

los temas populares. Debe también recordarse el nombre del discípulo de Boucher, La Traverse.

PINTORES ESPAÑOLES.—A mediados de siglo encontramos ya una serie de pintores españoles que, influidos por los principales maestros anteriores, y formados en Italia o en la recién creada Academia de San Fernando, o en contacto con ella, practican un estilo puramente dieciochesco. Al significado de la Academia en la evolución artística de esta época queda ya hecha referencia. Distínguense entre ellos, como cultivadores del fresco, los hermanos Luis († 1764), Alejandro († 1772) y Antonio González Velázquez († 1793), a los que se deben bóvedas no sólo en Palacio, sino en varias iglesias de Madrid y su región. Recuérdense las de la Encarnación, las Salesas y San Marcos. Su estilo se relaciona más con el de Giaquinto que con el de Tiépolo.

Pintores también al fresco, aunque se dedican además a otras técnicas, son Salvador Maella y la familia aragonesa de los Bayeu. Formados bajo la influencia de Mengs —Maella es su principal ayudante—, pintan bóvedas en los palacios reales, en el Pilar de Zaragoza, catedral de Toledo (lám. 584), etc. Tanto Maella como Francisco Bayeu cultivan además el retrato, el primero muy en el estilo de Mengs.

Lo que hace más atractivos a varios pintores de la segunda mitad del siglo son los numerosos cartones con escenas de carácter popular que pintan para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Gracias a la inicativa de Mengs, en vez de limitarse ésta a reproducir en los tapices cuadros existentes en las colecciones reales o encargar algún cartón que otro a los pintores de cámara, como se venía haciendo, en 1775 se designa a un grupo de pintores jóvenes para que hagan los cartones necesarios. Destacan entre los primeros nombrados el joven Goya, José del Castillo (lám. 590) y Ramón Bayeu; entre los restantes puede recordarse a un nuevo miembro de la familia González Velázquez, Zacarías, y a Ginés de Aguirre, que después marcha a Méjico.

Pero esta pintura de carácter profano no se reduce a los cartones de tapices. Aun mal conocidos, no faltan cuadros, en general de tamaño pequeño, en que estos y otros artistas cultivan ese género de pintura. Muy superior a todos ellos es Luis Paret y Alcázar († 1799), que nace en Madrid el mismo año que Goya. Artista culto, se forma bajo la influencia del ya citado La Traverse y en sus viajes por el extranjero. La *Comida de Carlos III* (lám. 585) y el *Baile de máscaras* (1766), del Museo del Prado, y la *Tienda de cuadros* (lám. 586), del Museo Lázaro, también de Madrid, de color esmaltado y concebidos con arte menudo y elegante, típicamente dieciochesco, lo convierten

en el más genuino y original representante del estilo francés que culmina en Watteau. Pintor de este momento es, además, Antonio Carnicero.

Con estas vistosas y alegres escenas de la vida madrileña forman vivo contraste los admirables bodegones (láms. 587, 588) de Luis Meléndez († 1780), de ejecución segura y precisa, y cuya excelente calidad sólo se ha reconocido hace pocos años.

GOYA: SU VIDA.—Cuando toca a su término la primera mitad del siglo, hasta entonces tan infecundo para la pintura española, nace en el pueblecito aragonés de Fuentedetodos, Francisco de Goya y Lucientes (1746 † 1828) (lám. 535). Hijo de un dorador, comienza sus estudios en Zaragoza con el pintor José Luzán, discípulo en Nápoles de Lucas Jordán, pero a los diecisiete años se encuentra ya en Madrid, donde continúa su aprendizaje, intentando en vano triunfar en los concursos de la Academia de San Fernando. De su juvenil visita a Italia apenas sabemos sino que la Academia de Parma le concede un segundo premio por su cuadro, hoy perdido, de *Aníbal pasando los Alpes*. De regreso a Zaragoza, en 1771 recibe el primer gran encargo conocido: la pintura de la bóveda del coreto, del Pilar. Cuatro años más tarde, su casamiento con la hermana de Bayeu, aragonés como él, le facilita el establecimiento en la corte, donde, como hemos visto, entra a formar parte del grupo de pintores de cartones para la Real Fábrica de Tapices. Goya va a cumplir los treinta años.

Aunque los primeros tapices no dan idea de sus obras posteriores, su fama va en aumento. En 1780 se le encomienda otra bóveda en el Pilar de Zaragoza, que es causa de su rompimiento con Francisco Bayeu, a quien debe el encargo, y por los mismos años pinta para San Francisco el Grande de Madrid. Pero donde su arte va conquistando más admiradores es en la aristocracia y principales personajes de la corte. Gracias a sus excepcionales dotes de retratista, que no tarda en descubrir, se le abren las puertas de casas tan principales como las de Osuna y Alba, cuya amistad frecuenta, hasta el punto de sentir por la joven duquesa Cayetana un amor que deja patentes huellas en algunas de sus obras. Pasa algunos días con el infante don Luis, retratando a la familia de éste, y el propio Carlos III posa ante él. Nombrado pintor del rey y ocupando ya un distinguido puesto en la Academia de San Fernando, los encargos de toda suerte se multiplican. La muerte del viejo monarca, lejos de cortar su carrera, aumenta su prosperidad, y la penúltima década del siglo es la más optimista de la vida de Goya. Disfruta de tal holgura económica, que hasta le permite tener coche,

y según él mismo confiesa, no aspira a nada más. Es la época de las alegres composiciones de los tapices y de los primeros retratos de las bellas damas de la corte.

Pero poco antes de 1790 sufre una enfermedad que pone en peligro su vida y deja honda huella en su manera de ser y en su arte. Al quedarse sordo se aísla del exterior y su espíritu se concentra en sí mismo, manifestando una imaginación de que hasta entonces no ha dado muestra. Ya no contempla el mundo desde el ángulo optimista de los tapices. Siente que la humanidad tiene defectos de toda índole y descubre sus aspectos grotescos, que se complace en representar en sus horas de obligado recogimiento. Esa imaginación hasta ahora dormida le sugiere toda una serie de escenas que no pueden ser pintadas para su antigua clientela, pero que a él le proporcionan el placer de la creación sin trabas. Son los años en que produce los *Caprichos,* en los que nos descubre esta nueva faceta de su alma, que, alternando con otras más amables, continuará inspirándole hasta el final de su vida.

Como es natural, Goya sigue retratando a los reyes y a los principales personajes de la corte —en 1799 es nombrado primer pintor de cámara— y pintando composiciones como los frescos de San Antonio de la Florida, donde ese mundo de los Caprichos no tiene cabida.

La invasión napoleónica hace pasar a Goya, como a todos los españoles, días amargos, y le obliga a presenciar escenas de horror y sangre. Ha de transigir con los dominadores e incluso ser pintor de cámara de José I y retratar a algún general francés. Aunque su naturaleza de roble le conserva joven, ha cumplido los sesenta años. Pero lo importante de esa etapa de su vida, desde el punto de vista artístico, es el reflejo que tanta ruina, tanta crueldad y tanto dolor tienen en su obra. La veta pesimista de su alma, despertada con el aislamiento de su sordera, le hace dibujar ahora escenas y más escenas de lo que ve, le cuentan o imagina. Es lo que después nos ofrecerá en los *Desastres.*

Restaurado en su trono Fernando VII, Goya es mantenido en su cargo de pintor de cámara. Ahora da forma definitiva a sus escenas de guerra, pero sigue pintando retratos, dibuja escenas de toros que graba en su serie de la *Tauromaquia,* y, sobre todo, renueva constantemente su técnica pictórica. Viudo ya desde poco antes de cumplir los setenta y cinco años, hacia 1820, sufre otra grave enfermedad que su poderosa naturaleza logra vencer. Su vida afectiva se centra en su nieto Mariano y en la niña Rosario Weiss, hija de la mujer que está al cuidado del pintor. Vive al otro lado del Manzanares, en una casita a la que las gentes llaman Casa del Sordo, y cuyas paredes decora con

negras pinturas, en las que da rienda suelta a su imaginación cada vez más exaltada y poblada de monstruos y brujas. El absolutismo fernandino que sigue al breve período constitucional de 1820 a 1823 no puede por menos de despertar serios temores en el artista, que sin duda se siente más atraído por los nuevos que por los viejos tiempos; y con permiso del monarca se traslada al sur de Francia y se establece en Burdeos, donde frecuenta la amistad de los refugiados españoles, entre los que se cuenta Moratín. Continúa pintando con su acostumbrado entusiasmo y renovando siempre su técnica. Tras breve visita a Madrid regresa definitivamente a la ciudad francesa, donde muere.

Persona de complexión robusta, rostro de proporciones cuadradas, frente amplia, nariz pequeña, labios gruesos y enérgicos y ojos vivos y hundidos, Goya nos es conocido físicamente por sus varios autorretratos y por el retrato, que, ya viejo, le hace Vicente López al regresar de Burdeos y que se guarda en el Museo del Prado (lám. 608). De su genio vivo, intranquilo y desenfadado, y de su rebosante personalidad, que tan de manifiesto ponen sus retratos, nos habla además su correspondencia con su amigo de la infancia Zapater.

El arte de Goya.—Goya es figura cumbre que no precisa el pobre fondo de la pintura española de su tiempo para resultar gigantesca. Muy desigual, trabajando muchas veces de prisa y con desgana, sus múltiples obras de primer orden le dan rango no inferior al de Velázquez, al que supera en variedad y fecundidad. No es artista precoz, pero, en cambio, su arte y su técnica no cesan de progresar a lo largo de su vida nada corta. Su prolongada vejez es, desde el punto de vista técnico, extraordinariamente fecunda. Mientras que su riguroso contemporáneo, el francés David, vuelto de espaldas a la verdadera naturaleza de la pintura termina arruinándola como arte del color, Goya es pintor esencialmente colorista, que, como los ingleses, desoye las predicaciones del neoclasicismo y, partiendo del rococó, concluye ejerciendo influencia decisiva en la moderna pintura del siglo XIX. Las etapas de esa evolución no son difíciles de distinguir. La serie de los tapices, con la gran diferencia existente entre los más antiguos y los últimos, revela cómo en esta primera fase juvenil su arte de componer se hace cada vez más fácil y sabio, y cómo el colorido, primero terroso y opaco, se limpia y llena de luz. En los últimos años del siglo descubre la belleza de los grises, no obstante lo cual siente cada vez mayor entusiasmo por los rojos y las coloraciones intensas, y sobre todo abandona la técnica terminada a lo Mengs y se entrega decididamente a la factura suelta de tradición barroca, cada vez más desenfadada y su-

maria, factura que refleja la rapidez de su ejecución a que él mismo atribuye gran eficacia para la bondad del retrato. Entrado ya el siglo XIX, el negro va ganando terreno en su paleta. Con él pinta las grandes composiciones de la Quinta del Sordo, y él desempeña papel de primer orden en retratos de su última época.

Lo mismo que su verdadero temple de pintor no permite a Goya seguir el estilo tan poco colorista de los davidianos, su decidida vocación naturalista no le deja sentir entusiasmo por el idealismo neoclásico. Templado ese naturalismo en su época juvenil por el tono amable de la vida del rococó, las tremendas escenas de la Guerra de la Independencia hace que se le imponga en todo su vigor la solera realista que casi siempre existe en la raza, y produce trozos de pintura donde se nos muestra digno hermano de un Ribera y de un Valdés Leal. Sus retratos reflejan, cada uno en su medida, esa misma entrega al natural. Y es lógico que, dada esta actitud, lo mismo que enlaza con el arte barroco, ejerza profunda influencia en la generación siguiente, educada en el odio al neoclasicismo. Pero Goya no es sólo un pintor de temple naturalista de primer orden. Como hemos visto, es pintor de intensa vida interior y de imaginación extraordinaria que, partiendo del comentario satírico y humorista de la realidad, se entrega al capricho, deformando la naturaleza en aras de la expresión, y llega a complacerse en lo monstruoso y en lo puramente fantástico. Desde los días del Bosco la pintura de imaginación no ha escalado alturas equiparables a las alcanzadas por Goya. Con tan amplio horizonte, desde la realidad más brutal hasta las fantasías más extraordinarias, se comprenderá que la riqueza del repertorio de temas cultivados por Goya carece de precedentes en la pintura española.

La obra de Goya. Composiciones.—Para la más fácil exposición de la numerosísima obra de Goya puede ésta agruparse en historias, retratos y grabados.

En el primer aspecto, la gran empresa de Goya es la serie de los cartones para tapices, en la que trabaja unos quince años.

Los temas representados son en su mayoría populares de la vida del Madrid alegre de fines del siglo XVIII, que bulle en verbenas y romerías luciendo trajes de colores claros, talle ajustado y zapatos menudos, apuesto y bien plantado, que todavía no ha conocido los días aciagos de la francesada. Goya se identifica con este ambiente y crea un mundo de chisperos que ocultan su rostro en el embozo de la capa, de majas bellas y risueñas que beben, bailan y se divierten. Varios de los tapices menores están dedicados a los juegos de niños (lám. 598). Cuentan en-

tre los cartones más antiguos los del *Baile en San Antonio de la Florida* y de *La Cometa* (1777). Algo posterior es el *Juego de pelota a pala*. Como es lógico alcanza mayor perfección en los últimos años, hacia 1790. *Los zancos*, poco anterior a esa fecha, es una de sus composiciones más claras y naturales. En *La gallina ciega* (1791), *La florista* (lám. 591), *La primavera, El otoño* (lám. 589), *El pelele* y *El columpio*, entre otros, la gracia y ligereza del rococó produce por mano de Goya varias de sus obras más encantadoras y representativas. Para un gran tapiz que no llega a hacerse pinta el bellísimo cuadrito de la *Pradera de San Isidro* (lám. 597).

Animadas por el mismo espíritu optimista dieciochesco de los cartones, pinta Goya un crecido número de obras no menos valiosas, tales como las *Majas* vestida y desnuda (láms. 592, 593), la primera de factura muy suelta y la segunda muy apretada y precisa, acerca de cuya identificación se han hecho muchas suposiciones, y que, en definitiva, ignoramos a quién representan. En *La maja en el balcón*, de propiedad particular, la figura de la celestina, que se dibuja en la sombra, descubre cómo el pesimismo ha hecho ya brecha en su alegría primera.

Esta nota crítica y pesimista aparece cada vez más poderosa en sus pinturas de carácter profano, y a las alegres escenas de los cartones suceden cuadros como *La casa de los locos* y *Los disciplinantes*, de la Academia de San Fernando, en los que todo optimismo ha desaparecido. La guerra con sus horrores no inspira sólo al Goya grabador, sino que le hace crear sus dos obras maestras de *El dos de Mayo* y *Los fusilamientos* (láms. 599, 600, 601), donde la violencia de la lucha, las cabezas destrozadas y anegadas en sangre de los caídos en la pelea, y el terror y la rebeldía ante la muerte inmediata de los que van a ser fusilados, aparecen con una verdad e intensidad expresiva no imaginable en el autor de *La gallina ciega* y *La florista*. Y escenas análogas de furor bélico y de bandidaje pinta en toda una serie de cuadros pequeños menos conocidos.

Al pasar al mundo del capricho y de la fantasía, el pintor aragonés siente especial atracción por la brujería. A ella dedica algunos cuadros pequeños, y es el tema de la decoración de su casa. Pintadas en negro, como la noche en que se mueven, nos presenta a las brujas escuchando predicaciones del macho cabrío, siniestras procesiones, discípulos de Satanás que vuelan, viejos desdentados tomando sopas; visiones, en fin, en que da rienda suelta a su imaginación y en que lo expresivo triunfa sobre la belleza de las formas (lám. 609).

Aunque lo religioso pasa a segundo plano en el conjunto de la obra de Goya, es género que cultiva en alguna ocasión, poniendo en él toda

la pasión de que es capaz. A la época de los cartones corresponden las bóvedas del Pilar de Zaragoza, la del coreto (1782) y una de las cúpulas dedicada a la *Reina de los Mártires* (1780), obras en las que se mantiene dentro del estilo imperante en la corte, aunque en la última se reflejan los progresos realizados en los cartones. A esta época juvenil pertenecen además las pinturas de la Cartuja de Aula Dei, muy inspiradas en estampas. En la década siguiente, de 1780 a 1790, pinta varios cuadros de carácter religioso, entre los que tiene especial interés *La predicación de San Bernardino* (1784), que por ser parte de una serie de encargos para San Francisco el Grande, hechos a los mejores pintores de la época, significa para Goya una especie de consagración. Algo posterior es el *Crucificado,* del Museo del Prado. Pero donde Goya crea una de sus obras maestras es en las bóvedas de la ermita de San Antonio de la Florida (1798), dedicadas a la historia del Santo (lámina 595). Han transcurrido cerca de veinte años desde su última bóveda del Pilar, y la larga serie de cartones para tapices que, como hemos visto, culminan en 1790, ha transformado su estilo, centrándolo en torno a lo profano. Inspirada, tal vez, la idea general de la composición en Mantegna, lo profano invade también aquí la escena y le presta vida y encanto extraordinarios. La técnica es de sorprendente soltura. Con el alegre optimismo y el carácter profano de los frescos de San Antonio de la Florida forman intenso contraste algunas de sus pinturas religiosas de caballete de los últimos tiempos; la espléndida *Comunión de San José de Calasanz* (lám. 602) y la *Oración del Huerto,* de San Antón, de Madrid, al mismo tiempo que delatan profunda emoción religiosa, son obras importantes desde el punto de vista técnico, por estar pintadas sobre la base de negro y por la valentía de su factura.

EL RETRATO. EL GRABADO.—Como retratista, Goya es de sinceridad sorprendente, a veces de sinceridad despiadada. Género que cultiva con frecuencia, y a lo largo de toda su vida, por lo general con entusiasmo pero también a veces con desgana, sus retratos son de valor muy desigual. En ellos podemos contemplar a lo más principal de su tiempo y a no pocos representantes de la clase media, artistas, actores y toreros famosos, captados en sus rasgos más esenciales con penetración admirable, pero delatándonos también la simpatía, el interés o la indiferencia que siente el pintor por el modelo.

Esa sinceridad antes aludida no se cohibe ante los reyes, y así, mientras en los retratos de Carlos IV se advierte la limitación del monarca, en los de María Luisa pinta con fuerza el plebeyismo de su carácter y lo picaresco de su espíritu. Recuérdense los de cuerpo entero

y los ecuestres del Museo del Prado. Los de Fernando VII descubren la escasa simpatía que le inspira el modelo. Sus retratos reales culminan en el de *La familia de Carlos IV* (1800), del mismo Museo (lámina 596), donde se guardan también los retratos preparatorios de busto que hace de cada uno de los personajes. De pie todos ellos y con escaso movimiento, tal vez debido a influencia neoclásica, aparece el monarca acompañado por su mujer, hermanos e hijos, dando frente al espectador mientras Goya se nos presenta, como Velázquez en *Las Meninas,* en segundo término y en la sombra, ante el caballete. Los rostros de los futuros Fernando VII y del pretendiente don Carlos, que tantos días de luto han de dar al país; el del infante don Antonio, cuya necedad pondrá de manifiesto la invasión napoleónica, y los de todos los demás que componen el grupo, reflejan el carácter del retratado.

Lo femenino y la infancia tienen para Goya particular atractivo. En su primera etapa ve la gracia femenina con finura típicamente dieciochesca y algunos de sus retratos parecen figuras salidas de los cartones de sus tapices —*familia del duque de Osuna,* retratos de la *duquesa de Alba* (lám. 606), doña *Tadea Arias*—. En el de la *condesa de Chinchón* (lám. 604) en estado de esperanza, crea una de sus obras maestras. El retrato de doña *Isabel Cobos,* de la Galería Nacional de Londres, y el de *La Tirana* (lám. 603), de la Academia de San Fernando, nos dicen cómo le entusiasma la arrogancia femenina; el de doña *Antonia de Zárate,* de grandes ojos negros melancólicos, cómo sabe penetrar en el alma del modelo, y así un sinnúmero de retratos atestigua su fina sensibilidad para expresar los más diversos matices de lo femenino.

Como pintor de retratos de niño sólo tiene parangón en la escuela inglesa, por la que, al parecer, se deja influir. Increíble parece que el artista que se recrea en las cruentas escenas del Dos de Mayo y en las tenebrosas visiones de la Casa del Sordo, sea capaz de expresar la inocencia y el encanto infantiles de los retratos de su nieto *Mariano* (lámina 607), de *Pepito Corte,* etc.

La galería de retratos de hombres es numerosa. Adviértase que con los anteriores suman cerca del medio millar. Figura, entre los más antiguos, el del ministro *Jovellanos,* que realmente no delata lo que será Goya como retratista, pero entre los posteriores abundan las obras maestras. El del *conde de Fernán Nuñez* (lám. 605) es la réplica en gallardía varonil del de *la Tirana;* el de su nieto *Mariano,* ya mayor, y el del *marqués de San Adrián,* son dechados de elegancia y de distinción; el de *Llorente* delata a las claras su condición aviesa; el d-




569, 570.—MURILLO: Sagrada Familia del Pajarito. Niños de la Concha, M. del Prado.





571-573.—MURILLO: Virgen. Concepción. Niño, M. de Nueva York, del Prado y del Louvre.



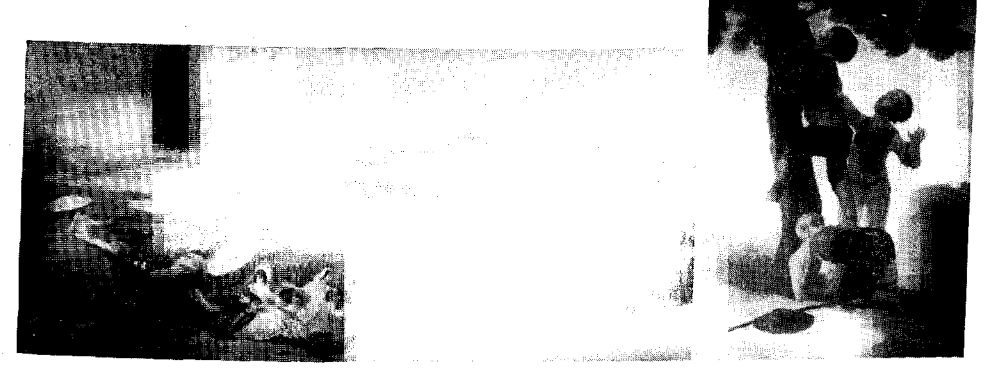


574-576.—MURILLO: Niños, Munich.—VALDÉS LEAL: Postrimerías, Sevilla.—CASTILLO: Dibujo.





595, 596.—GOYA: San Antonio de la Florida. Familia de Carlos IV.



597, 598.—GOYA: Pradera de San Isidro. Niños robando fruta, M. del Prado.





599, 600.—GOYA: Carga de los mamelucos. Fusilamientos de la Moncloa, M. del Prado.

don *Juan de Villanueva,* el del embajador francés *Guillemardet,* etc., son reflejo de un carácter diferente y definido.

La personalidad de Goya quedaría incompleta sin su obra gráfica. En ella es donde contempla la realidad desde el ángulo crítico, pesimista y humorista, y donde se eleva más alto en el mundo de la imaginación.

Los *Caprichos,* ejecutados al agua fuerte, y recogidos a poco de publicados, por recelos del Santo Oficio, aunque en algún caso contienen figuras monstruosas, ofrecen, en general, una serie de tipos cuyos rasgos, certeramente subrayados, intensifican su expresión (lám. 610).

El mundo de las brujas, que hace reir a Goya en sus cartas, ocupa en ellos buen espacio. A los *Caprichos* siguen los *Desastres de la Guerra,* en los que con sentido realista, pero desde un plano muy general y sin dejarse impresionar por el carácter patriótico de la lucha, desarrolla el tema de los horrores de la guerra en la que la bestia humana se mueve sin freno (láms. 612, 613). Donde su imaginación se manifiesta más libremente es en la serie de los *Disparates.* Lo monstruoso y la realidad deformada por la libre fantasía, escalan en esta serie alturas no alcanzadas en las obras gráficas anteriores.

Su última serie de estampas es la *Tauromaquia.* Los toros aparecen en más de una ocasión en su obra pintada, y según Moratín, el propio Goya llega a torear. Recuérdese que estamos en la época en que se crea el toreo moderno con profesionales, y que él retrata a los toreros más famosos.

Recién descubierta la litografía, la emplea Goya en sus últimos años.

Entre sus discípulos, el de más talento es Agustín Esteve, a quien se deben no pocas de las réplicas y copias de retratos del maestro, retocadas por éste. Algunos de los suyos, aunque sin el fuego de los de Goya, son tan excelentes como el pequeño *Marqués de Cogolludo* y sus hermanas (1819), de la colección Osuna.

CAPITULO XX

PINTURA FRANCESA E INGLESA

FRANCIA. EL CLAROSCURISMO. POUSSIN.—La pintura francesa, antes de que bajo Luis XIV, en la segunda mitad del siglo, defina su verdadero estilo, recorre también su etapa tenebrista, cuyos principales representantes son Georges de la Tour (1593 † 1652) y los hermanos Le Nain. La Tour, cuyos méritos, debido a su reciente descubrimiento, probablemente se han encomiado, en demasía, es un tenebrista típico, bastante influido por los holandeses y amigo de luces rojizas un tanto monótonas (lám. 623). Los hermanos Le Nain —Antonio, Luis († 1648) y Mateo († 1677)—, que con frecuencia trabajan en común, agregan a su preocupación por la luz blanca y pálida un gran interés por los temas populares y las escenas de familias campesinas, inspirados, sin duda, por los maestros holandeses (lám. 611).

De menos valor para la historia general de la pintura son otros claroscuristas como Simón Vouet († 1649), que pasa en Roma buena parte de su vida, pero que al trasladarse a Francia y hacerse cargo de la decoración de los palacios reales y de la primera nobleza, ejerce influencia decisiva para el futuro de la pintura decorativa de su país.

La primera gran figura de la escuela francesa y una de las personalidades más representativas del temperamento artístico de su patria es Poussin (1594 †1665), casi riguroso contemporáneo de nuestro Velázquez. Establecido a los treinta años en Roma, en ella pasa el resto de su vida, sin que el puesto de pintor del rey de Francia y una buena retribución le hagan abandonar sus amistades y el ambiente de la Ciudad Eterna. En Poussin encarna como en ningún otro el espíritu académico francés. Es el pintor por excelencia del orden y de la claridad en el componer; la confusión, según él mismo nos dice, es tan contraria a su naturaleza como lo son las tinieblas de la luz. Y, como es

lógico, a las exigencias de su propio temperamento se agrega una profunda asimilación de la Roma antigua, llegando a ser uno de los grandes definidores del clasicismo. Por eso nada tiene de extraño que sea un entusiasta del paisaje romano sembrado de ruinas clásicas (lámina 617), hasta el punto de ser el mejor intérprete de la campiña de Roma, poblada de templos y acueductos luchando con el tiempo y animada por historias de dioses y héroes clásicos, en las que lucen, sin erudición impertinente, sus grandes conocimientos de la antigüedad. El es el creador del llamado paisaje histórico (láms. 616, 617). En los suyos, los diversos términos, perfectamente definidos, se ordenan ante nuestra vista con la claridad de un razonamiento.

Unos veinte años posterior a Rubens, su sentido de la fábula pagana es muy distinto, aunque, sobre todo en su juventud, la conciba con movimiento un tanto desenfrenado, acusadamente barroco —*Bacanales, Triunfo de Pan, Rapto de las Sabinas*—, y a veces no esté exenta de cierta sensualidad. Poussin es, sobre todo, el pintor del Olimpo tranquilo y de las solemnes reuniones del *Parnaso*. La interpretación de este último tema, del Museo del Prado (1625-29) (lámina 615), sin duda una de sus obras maestras, sin dejarnos ver un solo trozo de arquitectura, produce el efecto de una bella obra arquitectónica. Escalonado el terreno cual las gradas de un templo clásico, los árboles, de troncos erguidos y casi sin ramas, semejan columnas, mientras los personajes, de impecable perfil helénico, dispuestos en dos planos y en actitudes claras y reposadas, al modo de las estatuas clásicas, se ajustan de manera perfecta al admirable conjunto de la composición.

Para Poussin, la fábula pagana no es sólo la cantera inagotable del desnudo. Temperamento reflexivo, gusta a veces del comentario moral. Sus *Pastores de la Arcadia* (lám. 621), que en sus alegres correrías leen sobre la tumba el pesimista «Et in Arcadia ego», se han considerado con razón una de las obras más representativas del arte francés.

LORENA, LE BRUN Y RIGAUD.—Claudio de Lorena (1600 † 1682), de la misma generación que Poussin, aunque le sobrevive cerca de veinte años, pasa como él casi toda su vida en la Ciudad Eterna. Sus lienzos son amplias composiciones escenográficas, donde la naturaleza sólo sirve al artista como un punto de partida para sus ensueños poéticos de luces, arquitecturas y árboles; pero sobre todo de luces. Enamorado de la luz, prefiere los momentos más románticos del día, las luces rosadas del amanecer y la de la puesta del sol y las perladas claridades del crepúsculo. Unas veces se recrea imaginando los puertos de aguas

tranquilas que se funden en el horizonte con el firmamento, flanqueados por monumentales pórticos que se pierden en la luz difusa de la lejanía, como en el *Embarco de Santa Paula*, del Museo del Prado (lámina 614); otras, son vallas suaves con grandes masas de árboles copudos, cuyas formas atenúa en el último término la neblina o el efecto del sol. Es siempre la luz que se desvanece suavemente o apenas comienza a teñirse de rojo. El cielo cargado de tormenta no le interesa. Pese a lo ficticio de su concepto del paisaje, Lorena posee un sentido tan poético de la luz, y sabe interpretar en forma tan admirable sus más tenues mutaciones, que sus pinceles habrán de esperar más de un siglo hasta que sea capaz de utilizarlos el inglés Turner en la época romántica. Que no en vano del entusiasmo de Turner arranca la gran fama de que hoy goza Claudio de Lorena. El Museo del Prado guarda varios cuadros suyos excelentes, algunos pintados para Felipe IV.

De Claudio de Lorena se conserva el llamado *Livre de verité*, cuaderno donde dibuja los croquis de los cuadros vendidos, gracias al cual conocemos la fecha y circunstancias en que pinta algunos de ellos.

Ausentes de Francia sus dos ilustres hijos citados, la corte necesita pintores que compongan grandes lienzos para sus palacios, cada vez más lujosos, y dirijan su decoración. Ya hemos visto cómo ha desempeñado este papel Simón Vouet, aunque la mayor parte de la obra de este tipo se ha perdido. El gran decorador del siglo de Luis XIV es Le Brun († 1690), quien con sólo unos cuantos años en Italia logra asimilar el barroquismo indispensable para cantar las glorias del Rey Sol. Miembro distinguido y después director de la recién creada Academia, ejerce en su país, durante mucho tiempo, una verdadera dictadura artística. Ejecutadas por él mismo o simplemente por sus modelados, a él se deben, en Versalles, decoraciones tan importantes como la de la Galería de los Espejos y la de los Salones de la Guerra y de la Paz, y, en su calidad de director de la fábrica de tapices de los Gobelinos, por sus bocetos, se hacen series como la de la *Historia del Rey* y la de las *Casas Reales*.

Después de los bellos retratos renacentistas de la época de los Valois, Francia no produce durante toda la primera mitad del siglo XVII nada de valor semejante. El que más contribuye a llenar esa gran laguna es el bruselense Felipe de Champaigne (1602-† 1674), autor de algunos retratos estimables de personajes tan de primera categoría como *Luis XIII* y *Richelieu;* mereciendo también recordarse Sebastián Bourdon († 1671), autor del retrato de *Cristina de Suecia* (lám. 618), del Museo del Prado.

El creador del retrato francés moderno que, como Le Brun, refleja plenamente el espíritu de la corte de Luis XIV, es Jacinto Rigaud (1659 † 1743). Hijo de la actual Cataluña francesa cuando aún no ha dejado de ser española, y cuyo verdadero nombre, antes de afrancesarlo es Rigau y Ros, sabe, sin embargo, asimilar en forma tan perfecta el tono de la corte del Rey Sol que, al dotar al retrato de tipo flamenco de la grandiosidad y el boato cortesano de aquélla, deja creado el francés. Gracias a sus propios valores y al prestigio de los personajes retratados, su estilo se impone en toda Europa. Pocos artistas llegan a tener tan bien organizado su taller como él. Cada nuevo retrato que hace del monarca o de cualquier miembro de la real familia, despierta en los cortesanos el deseo de retratarse de igual forma. Rigaud se limita entonces a pintar la cabeza, confiando el resto a sus discípulos y colaboradores especializados en pintar fondos de paisaje, armaduras, telas, etc. Gracias a su *Livre de raison* sabemos en muchos casos de quiénes son esas diversas partes y cómo funciona su taller. El retrato de *Luis XIV*, del Museo del Prado, es obra muy representativa de su estilo (lám. 620).

El siglo xviii. De Watteau a Fragonard.—La pintura barroca francesa dieciochesca es la natural consecuencia de la de los grandes maestros del siglo de Luis XIV, transformada con el espíritu ligero y sensual de la Regencia y de Luis XV, tan opuesto a la ampulosidad y a la retórica del Rey Sol. El triunfo de Watteau, con sus cuadros de brillante colorido y tamaño diminuto, frente a los colores opacos y las grandes proporciones de los lienzos de Le Brun, revela el cambio de norte en la rosa de los gustos del barroco francés. La influencia romana es en buena parte desplazada por la holandesa y flamenca.

Buen testimonio de esta aportación flamenca a la pintura francesa del siglo xviii es el origen de Antonio Watteau (1684 † 1721), que nace, como Rigaud, en tierra recién incorporada a Francia por Luis XIV. No obstante sus largas enfermedades, que consumen su vida antes de cumplir los cuarenta años, y su origen modesto, es el cantor de la vida alegre de la corte francesa del primer cuarto de siglo. Introducido en el mundo de la comedia italiana y en las tertulias donde alternan las bellezas de la corte con la música y el ingenio, tal vez su mismo origen no puramente francés le hace más sensible para percibir el ambiente de aquella sociedad hasta el punto de convertirse en su mejor intérprete.

Sus escenas de la vida cortesana francesa desarróllanse sobre fondo de paisaje, que adquiere a veces tal importancia, que casi debe hablar-

se más bien de paisaje con figuras (lám. 629). Pero ese paisaje no es el de Poussin, de montañas, edificios y árboles que se sopesan con equilibrio arquitectónico. Para su sangre flamenca, el paisaje es amor a la naturaleza viva en el verdor de sus follajes, es frondosidad, tal vez frondosidad humanizada de parque, pero frondosidad jugosa y con blandura de terciopelo. La comparación de sus árboles con los de Lorena, tan sensible también para captar estas delicadezas, nos dice el profundo cambio de gusto, y cómo la sensibilidad del rococó, ávida de inquietud y de pequeños movimientos, penetra triunfante en la pintura francesa por la punta del pincel de este pintor flamenco que tanto tiene de holandés. Sus personajes, menudos, delicados, en actitudes graciosamente elegantes y vestidos de ricas sedas amarillas, rojas y azules, de intenso colorido, forman pequeños grupos que pasan o conversan sentados sobre el césped con el abandono del habituado a la vida fácil y regalada, con un cierto aire de melancolía.

Como en las porcelanas contemporáneas, los temas y tipos de la comedia italiana y del teatro constituyen un importante capítulo de su labor (láms. 574-576). Ese origen tienen su *Gilles*, del Museo del Louvre, y el *Embarque para Cythera* (1717), escena de una comedia de la época. Pero con todo, sus asuntos más corrientes son las reuniones y fiestas a cielo abierto, como la *Reunión en el parque*, del Museo de Dresde, o la *Fiesta en Saint Cloud*, del Museo del Prado, en que el pintor nos muestra a un grupo de cortesanos, perdidos en la fronda de un rincón del parque, en una especie de cueva de esmeralda, donde relucen intensos los esmaltados colores de sus sedas (lám. 629).

Casi una generación posterior a Watteau, el parisiense Francisco Boucher (1704 † 1770) cubre con su actividad el reinado de Luis XV. Si la Pompadour es la figura central de la corte, el amor es también el eje de su pintura. A las reuniones del parque y a las sedas de intenso colorido de Watteau, suceden ahora las amplias y decorativas visiones de un Olimpo donde sólo reina Venus con sus carnes de nácar y rosa (lámina 636). Ese Olimpo cargado de intención que inspirara al Correggio, reaparece en Boucher, interpretado por una sensibilidad francesa y al servicio de una corte donde Venus desplaza a Juno. Boucher es, sin duda, uno de los más fecundos comentadores de la historia erótica del Olimpo, pero siempre en un tono ligero, gracioso y elegante, y con un sentido tan decorativo que le convierte en el gran maestro del recocó. Sus cuadros, en efecto, rara vez pueden concebirse completos si no es en un salón «Louis XV». Obra muy representativa de este doble aspecto de su personalidad en que se funden de forma admira-

ble bajo el signo del rococó el amor al desnudo femenino y el sentido decorativo, es el *Nacimiento de Venus,* del Museo de Estocolmo.

La gran triada de los pintores de la vida galante se completa con el discípulo de Boucher, Fragonard (1732 † 1806). Hijo de la última generación del siglo, la nota romántica que se percibe vaga en Watteau se manifiesta ya más clara en él. En el *Columpio,* de la colección Wallace, de Londres (lám. 630), triunfan aún el sentido decorativo y la intención de Boucher, hasta el punto de convertir esta obra en una de las más representativas del rococó; y otro tanto sucede en *El beso* o en *La primera sesión de la modelo.* Al completar los cuatro momentos del amor, encarpados por la Du Barry— *La cita* (lám. 624), *La persecución* (lám. 625), *El recuerdo* y *La Coronación del amado*— con la escena del *Abandono,* deja ver, en cambio, su sensibilidad romántica, precursora de los nuevos tiempos y tan opuesta a la alegría triunfante de su maestro. Esta actitud de nostalgia y de contemplación de la desgracia, que le convierte en uno de los principales precursores del romanticismo, se manifiesta aún más en otras obras suyas. Tardío producto de una época que termina y precursor de otra época aún lejana, muere olvidado e injustamente despreciado por los neoclásicos de los días del Imperio.

CHARDIN Y GREUZE. EL RETRATO.—Al mismo tiempo que estos pintores de temas galantes, trabajan en Francia otros dos, de técnica y temperamento muy distintos, pero que, inspirados por las enseñanzas de Diderot y Rousseau, tienen de común su interés por la vida humilde o burguesa y su intención moral: Chardin (1699 † 1779) y Greuze, contemporáneos, respectivamente, de Boucher y Fragonard. El primero, que aventaja en técnica al segundo, hereda el espíritu de los Le Nain, y se recrea pintando escenas de la vida doméstica de gente modesta, tales como *La madre laboriosa, La joven con la chocolatera,* etc. (lámina 632). Greuze (1725 † 1815), seducido por el amor a los humildes y por la vida sentimental predicada por Rousseau, y con la nostalgia de una felicidad malograda en el seno de su familia por la vida licenciosa de su mujer, de la que tiene que separarse, es el pintor un tanto monótono de la inocencia y de la virginidad, del espctáculo de la familia feliz, o de las desgracias familiares de las gentes humildes; todo ello expresado en un tono tierno y lacrimoso, que hace presentir la proximidad del romanticismo. *El padre de familia explicando la Biblia* o *El padre paralítico rodeado de sus hijos,* son títulos característicos de sus obras. Algunas, como *El cántaro roto* (lám. 631), eco de la fábula moral entonces de moda, o como *La lechera,* gracias a su difusión por el grabado, han hecho su nombre popular.

El ampuloso y majestuoso retrato francés creado por Rigaud experimenta con el espíritu del nuevo siglo profunda transformación. Convertida la fábula, gracias a Poussin, en una segunda naturaleza del francés culto, las damas francesas gustan de verse representadas de Dianas, Junos, Hebes o Ninfas. El retrato mitológico es típico del barroco francés.

Largillière (1656 † 1746), no obstante ser coetáneo de Rigaud, por su mayor interés por lo femenino sabe adivinar el rumbo de los nuevos gustos que conducen al retrato de tiempos de Luis XV. Como se ha advertido muy bien, mientras los caballeros tienen su retratista en Rigaud, las damas prefieren a Largillière. El retrato de *María Ana Victoria* (lám. 619), del Museo del Prado, es buen ejemplo de su sensibilidad para percibir el encanto femenino e interpretar las relucientes superficies de las sedas.

Pero el verdadero transformador del género es Nattier (1685 † 1766). El representa en el campo del retrato lo que Boucher en la pintura decorativa. Nadie ha pintado mejor los cuerpos perfectos, los talles de ajustados corpiños, los reflejos de las sedas, los bellos descotes, las faldas voladas y cortas y los pies menudos de las damas de corte de la Pompadour y la Du Barry. Es el pintor de las favoritas del monarca. Con Nattier, el retrato aparatoso y grandilocuente de Rigaud, incluso cuando emplea el lenguaje de la fábula clásica, se hace, sobre todo, gracioso, ligero y femenino. Es cierto que los rostros de sus personajes no revelan una gran penetración en el pintor para adentrarse en el alma del modelo; los de sus damas son rostros de hermosas muñecas, pero armonizan a maravilla con el bello conjunto de su cuerpo y sus vestiduras. Buen ejemplo de su estilo es el retrato de la duquesa de Orleáns (lám. 633).

El otro típico representante del retrato rococó francés es Quintín La Tour (1704 † 1788), quien, aunque pinta sus obras definitivas al óleo, lo mismo que Nattier, acostumbra a tomar los rasgos esenciales del modelo al pastel. Estos retratos al pastel delatan, en los toques sumarísimos y decisivos de los ojos y de los labios, habilidad excepcional en el pintor para percibir rapidísimamente la expresión del individuo. Y en ellos, y no en sus retratos definitivos, es donde se funda su verdadera gloria.

PINTURA INGLESA. HOGARTH.—La inglesa es la más joven de las grandes escuelas de la pintura moderna europea. Durante los siglos XVI y XVII no produce ningún pintor importante, y son artistas extranjeros, como Holbein, Moro y Van Dyck, los únicos que pintan en la isla obras





601-603.—Goya: Fusilamientos, M. del Prado. Comunión de San José de Calasanz, Madrid. La Tirana, Col. Particular.



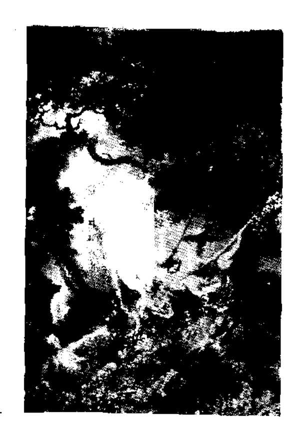


604-606.—Goya: Condesa de Chinchón. Conde de Fernán Núñez, propiedad particular. Duquesa de Alba, Hispanic Soc. N. York.





607-609.—Goya: Marianito Goya, propiedad particular. Autorretrato, Academia, Madrid. Saturno, M. del Prado.





630-632.—FRAGONARD: El columpio, Col. Wallace, Londres.—GREUZE: Cántaro roto.—CHARDIN: La comida.





633-635.—NATTIER: Duquesa de Orleáns.—HOGARTH: Autorretrato.—REYNOLDS: Georgiana, propiedad particular.





636-639.—BOUCHER: Venus y el Amor, M. de N. York.—HOGARTH: Carrera de la cortesana. Matrimonio a la moda.—GAINSBOROUGH: Paseo matinal.

de primer orden. Pero terminada con la décimosexta centuria la guerra civil, el Tratado de Utrecht abre para Inglaterra, a comienzos de la siguiente, una era de prosperidad, que no tarda en reflejarse en su vida artística. Algunas de sus manifestaciones, como la pintura y el mobiliario, rebasan el interés de lo nacional.

País protestante, su pintura es casi exclusivamente profana, hasta el punto de que incluso el capítulo bíblico de la vecina escuela holandesa falta en la puritana Inglaterra del siglo XVIII. En realidad, después de un breve preámbulo moralista y de humor, sólo hay pintores de retratos y, muy a fines de siglo, de paisaje.

La primera gran figura es William Hogarth (1697 † 1764), que trabaja durante el segundo tercio del siglo. Hijo de un tipógrafo, comienza su carrera cultivando el grabado para ilustrar obras literarias, o en colecciones de estampas en las que descubre su sentido crítico y humorista de rancio abolengo británico. Y esa misma actitud es la que suele inspirar toda su obra. Su serie de seis cuadros de la *Carrera de la cortesana* (1731), del Museo Soane, de Londres (lám. 637), con que inicia su labor propiamente pictórica, por responder a los gustos y preocupaciones inglesas, despierta extraordinaria admiración, contribuyendo además a difundir rápidamente su fama los grabados que hace de aquellas composiciones. Pero la que se considera su obra maestra es la serie del *Matrimonio a la moda* (1745) (lám. 638), de la Galería Nacional de Londres, donde presenta, desde el contrato de esponsales, en que los padres ricos, pero cargados de alifates, tratan de intereses ante el notario, mientras los novios hablan de amor en un lenguaje frío y correcto, hasta las diversas etapas de una vida matrimonial cuyo segundo día amanece con los novios sentados y desperezándose en un lujoso salón donde las sillas ruedan por el suelo mientras el mayordomo huye con los brazos en alto horrorizado ante el espectáculo. La lámina 634 reproduce su autorretrato.

EL RETRATO: REYNOLDS, GAINSBOROUGH Y ROMNEY.—El capítulo más glorioso de la pintura inglesa del siglo XVIII es el del retrato, que no se define con caracteres propios hasta mediados del mismo.

Las notas más destacadas del retrato inglés son la elegancia y la distinción. Si esas características son en buena parte hijas de la raza misma, es indudable que contribuye a formarlas la labor en la isla de retratistas como Holbein y, sobre todo, como Van Dyck, cuyo innato sentido de la elegancia encuentra en la aristocracia británica los modelos más apropiados a sus ideales estéticos. Los historiadores ingleses que incluyen al pintor flamenco en la escuela inglesa no dejan,

desde cierto punto de vista, de tener alguna razón. El número de cuadros suyos conservados en la isla, muchos de ellos de primer orden, es considerable, y los de escuela y las imitaciones son realmente abundantísimos. Sin él no podemos explicarnos a los grandes retratistas ingleses del siglo XVIII. Al despedirse Gainsborough en el lecho de muerte de Reynolds, se comprende que le diga: «Adiós, que nos encontremos en la gloria, y Van Dyck en nuestra compañía.»

Sir Joshua Reynolds (1723 † 1792) es, como Rafael, el pintor que escala pronto las alturas de la gloria, y a quien la vida sólo depara desde entonces alegrías y placeres. Aunque de familia modesta, sus estudios, iniciados con un pintor de escasa valía formado en la tradición de Van Dyck, gracias a unos amigos puede completarlos en una estancia de varios años en Italia. Al regresar a su patria, los retratos hechos para la corte le conquistan tal renombre que se le concede el título de Sir. Sus ingresos, cada vez más cuantiosos, le permiten establecerse con gran lujo en la céntrica Leicester Square, y disponer, como nuestro Goya, de un vehículo que, en su caso, es nada menos que una aparatosa carroza dorada. Su estudio se convierte en punto de reunión de gentes distinguidas y de espíritu refinado. Gracias a sus esfuerzos, la sociedad de pintores que viene celebrando exposiciones anuales se transforma en 1768 en la Real Academia, de la que es presidente hasta su muerte.

En los discursos que pronuncia en ella con motivo del reparto de premios, expone sus teorías sobre la mejor manera de pintar y sus ideas de la belleza, que no en vano Reynolds es el artista sabio que estudia concienzudamente las obras de los grandes maestros anteriores, y sabe asimilar sus enseñanzas. Como pintor de retrato carece de la penetración de un Rembrandt o un Velázquez, pero sabe siempre descubrir la actitud adecuada, y subrayar con gran habilidad, tal vez no exenta en ocasiones de cierto rebuscamiento, la elegancia de los modelos femeninos, y, sobre todo, interpretar con éxito sin precedentes la gracia y la ingenuidad de los niños a quienes retrata.

En el espléndido retrato de *Georgiana* (1779) (lám. 635), la amiga de Fox, representada en el momento de descender al parque, cuyo suave follaje llena el fondo, por la escalera de mármol, vemos cómo la feminidad del retrato francés, bajo la sombra de Van Dyck y tamizada por su sensibilidad inglesa, se transforma, sobre todo, en distinción y elegancia. En el retrato de las *Hijas de Sir William Montgomery,* (1775), de la Galería Nacional de Londres, que, figuradas como las *Tres Gracias,* decoran la estatua de Himeneo, se nos muestra más dentro de los gustos franceses. En realidad, y ello nos habla de la verdadera naturaleza

del arte de Reynolds, se diría una bella y elegante versión inglesa de un original veneciano traducido al francés. Pero pese a sus profundos conocimientos y a su entusiasmo por las escuelas continentales, Reynolds sabe también enfrentarse con sus modelos sin convencionalismo alguno. El retrato de *Nelly O'Brien*, de la Galería Wallace, de Londres (1760), la cortesana del comienzo del reinado de Jorge III, con su maravilloso diminio de la luz, del color y de las calidades, nos pone bien de manifiesto al gran pintor, que sus discursos sólo contribuyen a enmascarar.

Si en algunas de sus pinturas de niños, como la deliciosa *Miss Bowles*, de la colección Wallace (lám. 640), puede reconocerse el precedente de esos niños que Veronés gusta destacar en el primer término de sus grandes composiciones, es indudable que sus retratos infantiles sólo admiten parangón con los de su compatriota Gainsborough y con los de nuestro Goya (lám. 641). Ahora que, mientras el maestro español se ciñe al campo del retrato, Reynolds nos deja en la *Edad de la Inocencia* y en el *Pequeño Samuel* la definición del candor y del fervor infantil.

Cuatro años más joven que Reynolds, y su rival a lo largo de su carrera artística, Tomás Gainsborough (1727 † 1788) tarda algún tiempo en triunfar, pero al fin puede establecerse en una casa aristocrática del Pall Mall, en el centro de Londres, y al abrirle Jorge III las puertas de la corte, sus grandes méritos son reconocidos por todos. Su vida y su temperamento representan en cierto grado el reverso de la medalla de Rynolds. Gainsborough, menos equilibrado que él, menos culto y poco amigo de discursos académicos, es, en cambio, más genial. Sin las inquietudes de aquél, no siente necesidad de salir de Inglaterra, y, salvo la perdurable admiración que en su obra delata por Van Dyck, no se advierte en él ese estudio permanente de los grandes maestros europeos, tan sensible en Reynolds.

Gainsborough posee exquisita sensibilidad para concebir el paisaje, los fondos y los accesorios que contribuyen a realzar la personalidad del modelo. El paisaje es para él tan esencial, y lo estudia con tanto interés y cariño, que llega a cultivarlo como género independiente, y con tal éxito que, como veremos, es uno de los creadores del paisaje inglés. Su espíritu, esencialmente poético, amigo de lo indeterminado y vago, hace que sus retratos favoritos, y en los que raya a mayor altura, sean los femeninos y los infantiles, aunque no por eso haya dejado de pintarlos de primer orden de varones.

El retrato de *Perdita*, de la Galería Wallace (lám. 643), la actriz amiga del Príncipe de Gales, conocida por el nombre de la heroína que mejor sabe representar en escena, es uno de los principales de Gainsborough, en el qu el paisaje avanza hacia nosotros para realzar

en el primer término la esbeltísima figura de la dama acompañada por un perrillo de sedosas lanas e inteligente perfil. En el *Paseo matinal* (lám. 639), de la colección Rothschild, donde presenta al joven matrimonio Hallet recorriendo sus propiedades acompañado por su perrito lanudo de Pomerania, la fusión de figura y paisaje es igualmente admirable, así como el contraste entre la mirada fija y escrutadora del marido y la de la joven, perdida en el placer del nuevo estado. Pero lo que constituye el verdadero encanto del retrato es lo distinguido y elegante de los personajes, y el ambiente de tranquila felicidad que respiran los dos jóvenes recién casados. El artificio del retrato de Reynolds desaparece, y la elegancia no se siente como creación del pintor, sino como realidad que éste se limita a copiar.

Como Reynolds, Gainsborough es un excelente pintor de niños y muchachos (lám. 642). En los retratos de *Elisa Linley y su hermana* y de las *Hijas del Pintor*, este género, tan típicamente inglés, alcanza su punto culminante. En el primero sabe percibir con aguda penetración, dentro de la inocencia infantil, esa vida e intranquilidad que desembocará en el novelesco porvenir de la futura Miss Sheridan, a la que volverá a retratar muchos años después. Pero su retrato infantil más popular es el famoso *Blue Boy* (1770) (lám. 642), el hijo del comerciante Buttall, de la colección del duque de Westminster, así llamado por el color azul de su traje. Con la apostura de los modelos de Van Dyck, se diría un Carlos I del siglo XVIII. Bellamente fundida su figura con el fondo de paisaje, que para realzarla avanza con su masa hasta el primer plano, la perfección técnica en el manejo del color es tan admirable, que durante mucho tiempo se le ha supuesto pintado por Gainsborough para demostrar a Reynolds lo falso de su teoría, expuesta en uno de sus discursos, de la imposibilidad de emplear en las masas luminosas colores fríos como el azul, el gris o el verde. Muy bello es también el retrato de *Mrs. Siddons* (lám. 644), de la Galería Nacional de Londres.

La vida del tercer gran retratista inglés de este período forma violento contraste con la de Reynolds, el solterón de vida principesca, y con la de Gainsborough, casado con mujer rica y con trabajo tranquilo y abundante. Romney († 1802), al tener que abandonar a su mujer y a su hijo para abrirse camino, choca en su vida sentimental con la extraordinaria Emma Lyon, que con el nombre de Lady Hamilton pasa a la historia como amiga de Nelson. Retratada varias veces por Romney, despierta en él tan intenso amor, que llega a bordear los límites de la locura. Aunque sobrevive muy pocos años a sus dos coetáneos, gran amigo de Flaxman, su estilo se deja influir por el neoclasicismo, si bien, fiel a la tradición inglesa, conserva al color toda su importancia (lám. 645).

CAPITULO XXI

ARTES INDUSTRIALES DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

LA PORCELANA.—Pocas industrias artísticas tan representativas del siglo XVIII europeo como la de la porcelana, que recibe en Europa ese nombre por su semejanza con la concha marina llamada en Italia «porcella». La introducción de la del Extremo Oriente en Europa y el rápido favor que encuentra en las más elevadas clases sociales, induce a los soberanos del despotismo ilustrado a procurar fabricarla en sus propios países y ahorrar así las grandes sumas que para adquirirla salen del país.

Conocida la porcelana oriental en Europa desde tiempos de las Cruzadas, comienza a importarse en grandes cantidades al descubrir los portugueses la vía marítima del Cabo. Desde poco después, se inician los intentos de fabricación en Europa, siendo uno de los más importantes el de la corte de los Médicis, en Florencia, en la segunda mitad del siglo XVI. Aunque lo que se llega a producir propiamente no lo es, se le denomina porcelana de los Médicis. A principios del siglo XVIII se realizan experimentos análogos en diversas fábricas francesas, que no aventajan a los de Florencia, pero que sirven de base a la futura manufactura de Sèvres.

Donde, después de largas pruebas, se llega al descubrimiento de la verdadera porcelana dura es en la corte del rey Augusto *el Fuerte* de Sajonia, que siente pasión profunda por la de origen oriental. Juan Federico Böttger, antes de conseguir fabricarla, descubre un producto rojo, con el que imita la forma de los vasos orientales y de la vajilla de plata europea. Pero en 1709 puede comunicar al soberano que ha encontrado la fórmula eficaz para fabricar una buena porcelana blanca oriental, fundándose seguidamente la real manufactura que, para mayor garantía del secreto de su fabricación, se instala, no en Dresde, la

capital, sino en Meissen. Durante los diez años que vive aún Böttger, se produce principalmente vajilla, más importante desde el punto de vista técnico que estético.

La reorganización de la manufactura a la muerte de Böttger hace que rija sus destinos artísticos, desde 1720 hasta mediados del siglo, el pintor Herold, al que se agrega, diez años más tarde, el escultor Kändler. Mientras aquél dirige sólo la fábrica, influido probablemente por el propio monarca, predomina la vajilla de superficie lisa, pintada con grandes temas orientales de flores, hojas y pájaros, a los que se agregan escenas chinescas o inspiradas en Watteau. Las formas de los vasos son igualmente orientales. Los servicios son todavía de escaso número de piezas, y se limitan a los de desayuno, de té y café, bien para una persona —*solitaire*—, dos personas —*tête-à-tête*— o poco más. La presencia de Kändler hace que en la vajilla se imiten los modelos de la platería europea, dominando las superficies gallonadas y prodigándose en asas y tapas la figura humana. Los servicios se hacen, además, de numerosas piezas, tales como los de los condes Sulkowsky y Brühl, del Museo de Artes Industriales de Berlín (1735-1741). Pero donde Kändler puede dar rienda suelta a sus gustos de escultor del rococó es en las graciosas estatuillas que ahora se fabrican por sus modelos, y que son, en realidad, los productos que más rápidamente difunden la gran fama de la manufactura de Meissen. Representan personajes o grupos reducidos, tomados de la comedia italiana, de la ópera francesa, caballeros y damas en traje de corte, o pastores, que marchan, danzan o figuran escenas de amor.

Aunque tanto Herold como Kändler continúan trabajando en Meissen todavía unos veinte años, el momento culminante de la manufactura corresponde a mediados del siglo, es decir, al pleno rococó. El neoclasicismo triunfa después en el período Marcolini, así llamado por el nuevo director el conde Camilo Marcolini; pero, no obstante producir muy bellas piezas, no continúa Meissen figurando a la cabeza de la porcelana europea como en tiempos de Herold y Kändler.

A ejemplo de la de Meissen, nacen en diversas cortes alemanas un gran número de manufacturas de porcelana, entre las que se distinguen por su mayor importancia las de Viena, Berlín, Höchst y Nymphenburg (Munich). En Francia, la principal es la de Sèvres, y en Inglaterra, la de Chelsea.

La más renombrada de Italia la funda nuestro Carlos III en Capodimonte, junto a Nápoles. Distínguese por sus piezas de carácter escultórico de gran tamaño, y, sobre todo, por la porcelana de tipo arquitectónico para revestimiento de salones, de que son ejemplo los del

Palacio de Capodimonte. Al trasladarse a Madrid, Carlos III trae consigo gran parte de los operarios de aquella manufactura, entre ellos a los escultores Scheppers y Gricci, y establece la fábrica del Buen Retiro o, como popularmente se la conoce, de la China, que hasta la muerte del monarca trabaja sólo para la Corona. Después vende a particulares, y termina por desaparecer como consecuencia de la invasión nepoleónica. El Buen Retiro fabrica también grandes revestimientos de interiores. El primero es para un salón del Palacio de Aranjuez (1763), en que dominan los temas e historias chinescos. En el del Palacio de Madrid (1770), la influencia neoclásica de la Academia de San Fernando se hace sensible, tanto en los temas como en la mayor simplicidad del colorido. Ambos son obra de Gricci y de sus colaboradores.

Además de esas decoraciones, se modelan en la época en que dirigen la manufactura Gricci y Scheppers gran número de estatuillas y grupos. Figuran entre éstas escenas mitológicas y populares, de origen napolitano, grupos llamados de estilo de Teniers, otros imitados de Sajonia, los Niños del carnero, etc. En 1804, al encargarse de la dirección Bartolomé Sureda, ábrese la segunda época en la que se produce porcelana de mucha mayor dureza, capaz de resistir altas temperaturas sin quebrarse, lo que permite fabricar vajilla de mejor calidad. El estilo imperante es el neoclásico, que se manifiesta ya en los últimos tiempos del período anterior.

La colección más rica de porcelana del Buen Retiro guárdase en el Museo Arqueológico Nacional.

Todas las fábricas de porcelana tienen su marca propia, garantía del producto, que suele pintarse al pie de la pieza. Así, la de Meissen consiste en dos espadas cruzadas; la de Sèvres, en dos L enlazadas, etcétera.

CERÁMICA: TALAVERA, ALCORA Y PUEBLA DE LOS ANGELES.—La cerámica de Talavera continúa produciendo durante el siglo XVIII azulejos y vasijas. De los primeros existen importantes ejemplos en el Santuario de Nuestro Señora del Prado de aquella población y en el Ayuntamiento de Toledo; pero lo que difunde más la fama de sus alfareros son las vasijas, los grandes jarrones y cuencos, que adquieren ahora la decoración que les será típica. Ocupa ésta la totalidad del cuerpo del jarro o toda la superficie del interior del cuenco o fuente, y suele consistir en temas de cacería sobre fondo de paisaje, por lo que se llama decoración de montería. Por lo general, el cazador a caballo hunde su lanza en el animal; pero también muestran escenas de caza con red, de pesca y de toreo. Una de las principales fuentes de inspiración de los

decoradores talaveranos para estas escenas cinegéticas es la serie de grabados del flamenco Stradanus, titulada *Venationes ferarum, avium, piscium* (1578). Contra lo que pudiera suponerse, el advenimiento de los Borbones no benefició a la cerámica de Talavera. La decadencia se inicia con el nuevo siglo, no pudiendo competir con la calidad de las extranjeras ni con la nacional de Alcora. En su deseo de responder a los gustos dieciochescos, aunque continúa empleando los modelos antiguos, utiliza a veces los franceses de Alcora —incluso trabaja algún tiempo en ella un ceramista procedente de aquella fábrica— y los chinescos propios del rococó.

En Levante, como dijimos al tratar de la cerámica de reflejo metálico, la fabricación de Manises llega, en el siglo XVII, a su máxima decadencia. Es la época en que este reflejo metálico es de color intensamente cobrizo, y casi sólo se labran grandes platos y cuencos con un gran pájaro —el *Pardalot*— o un ramo de claveles en el centro. En la centuria siguiente las alfarerías de Manises cobran nueva vida, si bien lo que cultivan es la cerámica de tipo italiano, como Talavera y Sevilla. Ahora se fabrican numerosos zócalos que decoran iglesias y casas ricas valencianas. Típica creación del Manises dieciochesco son los revestimientos de cocinas con temas culinarios, en los que se figuran incluso la cocinera y el mayordomo. Un buen ejemplo posee el Museo de Artes Decorativas de Madrid.

La cerámica más fina que se produce en esta época en la Península es la de Alcora, también en tierra valenciana. Es debida a la exclusiva iniciativa del conde de Aranda, que funda la fábrica en 1727. Puesta bajo la dirección de dibujantes italianos, trabajan en ella ceramistas franceses, holandeses y del país. Lejos de imitar alguno de los estilos españoles, sigue los modelos extranjeros de la época. Los que se prefieren son los de Moustiers, en el sur de Francia, que se considera la cerámica más fina de la época y en la que imperan, junto a ornamentaciones de tipo berainiano, el repertorio corriente en el arte decorativo francés de estos años. El director artístico, hasta que marcha a Moustiers, en 1737, es el marsellés José Olerys, siendo sus temas preferidos los grutescos de tipo Berain y los medallones con historias. Pero el nombre más ilustre y el autor de las obras más bellas e importantes de la manufactura es Miguel Soliva († 1755), que firma las mejores placas y bandejas con historias religiosas y de la fábula antigua. En la segunda época se pugna en vano por fabricar porcelana. Es época en que el neoclasicismo es cada vez más sensible, y en que se hacen esculturas, entre las que puede recordarse el busto del Conde fundador.

Introducida la cerámica vidriada en Puebla de Méjico por alfareros de Sevilla y Talavera, crea allí después, bajo la intensa influencia del Extremo Oriente, un estilo propio de gran belleza. Gracias a los viajes de la nao de la China, que, cargada de seda y porcelana, desembarca periódicamente sus productos en Acapulco para reembarcarlos en Veracruz con rumbo a España, el contacto de los artistas poblanos con los modelos de las porcelanas orientales es fecundo. De ellos toman no sólo temas decorativos, sino incluso formas de vasos. El tibor, por por ejemplo, es vasija corriente en la loza poblana. Su época de mayor florecimiento corresponde a la segunda mitad del siglo XVII y al XVIII, y sus dos tipos de productos son la vajilla y el azulejo.

Para el decorador poblano, el fondo, por lo general, no debe quedar libre. Un follaje menudo, de simples hojas o pintas, sin tallos o líneas que las unan, pero formando ramitos o flores, llena el fondo hasta rodear por completo las figuras animadas. Con ese follaje se entremezclan pájaros de larga cola, conejos, perros y árboles sobre trozos de tierra. Por lo común, una escena con varios personajes o una sola figura humana constituyen el motivo central. Muy representativo de la influencia oriental es el jarrón de la «Hispanic Society», de Nueva York, en que vemos a una dama en su carroza conducida por un cochero chino. En otros vasos se emplea el sistema decorativo, de rancio abolengo chinesco, de cubrir la superficie del vaso de color oscuro —que en Puebla es azul—, reservando medallones en blanco, en los que se traza nueva decoración en aquel color. A su vez, esas superficies en azul, delimitadoras de los medallones blancos, se enriquecen con menudos motivos vegetales sobre fondo blanco. Dos lebrillos del Museo de Filadelfia y de la colección Bello, de Puebla, muestran en el fondo a un jinete chino con su quitasol y a una cazadora, respectivamente.

En el siglo XVIII la técnica de los decoradores poblanos es más nerviosa, movida y efectista. En sus canillas o tarros de botica y en sus barriles se generaliza el tema de la contraposición de un pájaro de larga cola y de un conejo o león, motivo sencillo, pero muy movido, al gusto chinesco; y ese mismo gusto por la asimetría y el movimiento inspira el del pájaro lanzándose oblicuamente sobre una flor.

El azulejo, que, como hemos visto, tan importante papel desempeña en la arquitectura poblana, es parte no menos capital que la vajilla en la cerámica de Puebla de los Angeles. La obra más valiosa a este respecto es la fachada de San Francisco Acatepec.

EL VIDRIO TALLADO.—Durante el período barroco la vidriera historiada, que durante la primera mitad del siglo XVI produce ejemplares tan

importantes en las catedrales, casi desaparece. Por lo demás, la industria del vidrio persiste en sus principales manifestaciones, aunque transformando su decoración de acuerdo con el estilo de la época.

La gran novedad es la importancia cada vez mayor que desde mediados del siglo XVII adquiere la vajilla de vidrio pulido y tallado en Alemania. El origen de la nueva técnica es, en buena parte, debido al deseo de emular la de cristal de roca, ya citada al tratar de las artes industriales del Renacimiento. Quien da el paso decisivo para el empleo en el vidrio de la técnica, hasta ahora sólo utilizada en el cristal de roca, es Gaspar Lehmann, que precisamente trabaja en Praga hacia 1600, al servicio de Rodolfo II, el gran entusiasta de las obras italianas de cristal de roca. Consecuencia de la nueva técnica es que los vasos, al contrario que los venecianos, cuyas paredes se hacen lo más finas posible, son de paredes bastante gruesas para permitir la decoración, no sólo rehundida, sino de relieve. La nueva técnica arraiga durante el siglo XVII en otras poblaciones, como Nuremberg, donde se distingue la familia Schwanhardt. En el período de máximo florecimiento del cristal tallado, los centros artísticos que figuran a la cabeza son Bohemia, en los últimos años del siglo XVII y primer cuarto del siguiente, y después Silesia, aunque no por ello Bohemia deja de mantenerse en estado de gran prosperidad. Su principal producción está constituida por copas con tapa y vasos decorados, generalmente con follaje, y también con frecuencia historiados. En el soporte y en la parte inferior del vaso, sobre todo, son normales la sección poligonal de lados cóncavos, los gallones y las formas poliédricas. Además de las fábricas dieciochescas de Bohemia y Silesia, deben recordarse las de Brandenburgo.

En España la necesidad de decorar los nuevos palacios reales hace también renacer la industria del vidrio en el reinado de Felipe V, quien en 1734 toma bajo su protección la fábrica fundada en La Granja por el catalán Buenaventura Sit, que en un principio produce, sobre todo, grandes lunas de espejos. Años más tarde la llegada de artistas franceses, alemanes y de otras nacionalidades, amplía su actividad a la vajilla y a las arañas, que desde tiempos de Carlos III se necesitan para los Palacios Reales. Las últimas son de brazos de vidrio con pendientes en forma de hojas, racimos o flores de lis. Desde tiempos de Carlos IV se generaliza la de canastilla o corona de bronce con rosarios de cuentas poliédricas y de prismas. Típicas de la época fernandina son las placas con vistas del Palacio de La Granja, del grabador Félix Ramos.

EL MUEBLE.—Como hemos visto al tratar de la arquitectura barroca francesa, uno de los aspectos más importantes es el de la decoración

interior de los palacios reales. La influencia de ese estilo decorativo es decisiva en el mueble, que vive también bajo los Luises una de sus épocas más florecientes, hasta el punto de imponer sus formas, sobre todo en el siglo XVIII, a casi todo el resto de Europa. Los mueblistas franceses tienen por clientes no sólo al rey de Francia, sino a las cortes europeas más distinguidas.

En tiempos de Luis XIV el mueble francés es todavía de proporciones más bien pesadas, y en su ornamentación domina el estilo decorativo de Berain (figs. 271, 408 A, 409 A-C). El mueblista más famoso y que dentro de esas características crea un tipo de mueble nuevo, es Boulle (fig. 412). Más que por la forma se distinguen sus obras por la técnica de incrustaciones de bronce sobre fondo revestido de concha de carey. El complemento del mueble de Boulle son las aplicaciones de bronce dorado, en las que llegan a labrarse relieves y aun estatuillas y grupos exentos. Aunque en las patas se sigue, a veces, la traza mixtilínea del estilo de Berain, el mueble de Boulle tiende a las superficies planas.

Además de ese tipo de mueble de marquetería de bronce y concha, empléase, como es natural, el tallado y dorado. Típicas son las consolas de patas de doble curva, a veces decoradas con grandes mascarones e incluso con bichas enroscadas.

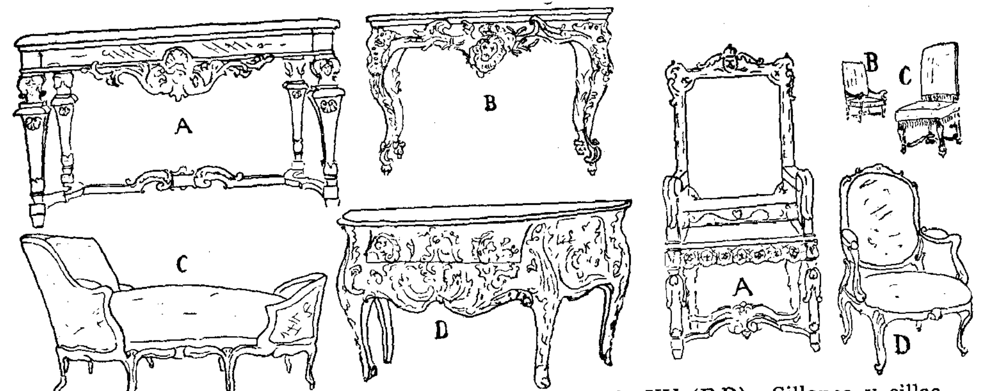
Bajo la Regencia (1715-1723) y Luis XV († 1774), el mueble francés gana en ligereza y elegancia, mostrando amplias superficies convexas y cóncavas (figs. 408 B-D, 409 D). Se tiende a crear una envolvente general que funda en un conjunto las diversas partes, ocultando la diferencia entre soportes y soportado. Las tapas dejan de ser rectangulares y dibujan curvas y contracurvas a tono con las inflexiones de los frentes del mueble. Las aplicaciones de bronce, como es natural, reflejan primero las características de la ornamentación de la Regencia, en que persiste el gusto por la simetría, y después las del estilo Luis XV, en las que domina la rocalla. Los muebles preferidos de este período son la mesa de escritorio —*bureau*— y la cómoda, y se crea toda una serie nueva de muebles, tales como los armarios de esquina —*encoignure*— o rinconera, «*secretaire*» de señora, de patas altas y tapa oblicua, *cartonnier* o armarios de cajones para papeles, coronado por un reloj. Y sobre todo se multiplican los asientos, surgiendo el canapé, la *chaise longue,* etc. Bajo Luis XV se introduce además el mueble cubierto con laca y decorado al estilo chinesco. Ejecutados los primeros muebles de esta técnica y los más importantes por la familia de mueblistas Martin, desígnase esta técnica del «barniz Martin».

El mueblista principal de tiempos de la Regencia es Carlos Cressent, en su juventud broncista, y el del reinado Luis XV, el italiano Caffieri, también broncista. Hacia 1760 el gusto por las líneas movidas del estilo Luis XV comienza a ceder, preparándose el tránsito al neoclasicismo.

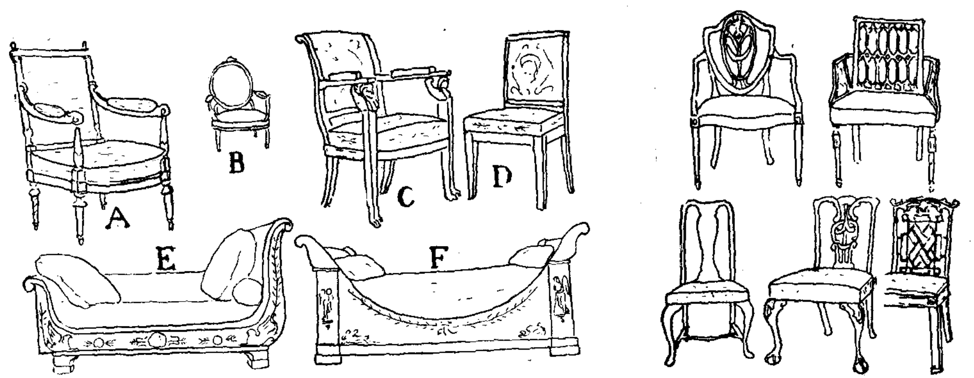
El mueble neoclásico francés recorre su primera etapa bajo Luis XVI (1774-1789) (fig. 410 A-B), y la segunda bajo el Imperio, etapas caracterizadas, respectivamente, por el empleo de los elementos decorativos de esos estilos, que estudiaremos al tratar de la arquitectura correspondiente. En cuanto a la concepción del mueble mismo, el neoclasicismo significa el retorno al dominio de lo constructivo. Si bajo Luis XV el ebanista parece modelar el mueble ocultando la personalidad de sus elementos constructivos, ahora vemos subrayar de nuevo la de las patas y de cada uno de los elementos soportados, y emplearse otra vez temas decorativos arquitectónicos como estrías, capiteles, etc. Retórnase a los planos y líneas rectas y a las formas cilíndricas.

El mueble de estilo Imperio (fig. 410 C-F), aunque responde en sus rasgos esenciales a los mismos principios, es de aspecto muy diferente. En su formación tienen parte decisiva los dos arquitectos del Imperio, Percier y Fontaine, gracias a su *Recueil de décorations intérieures* (1801) (fig. 417), que es tomado como modelo por los mueblistas de las principales cortes europeas. Se tiende a formas más macizas, en las que dominan las superficies lisas de la madera, casi sólo interrumpidas por aplicaciones de bronce muy planas y finas. Típica del estilo es la preferencia por la caoba en su color. También se crean nuevos tipos de muebles.

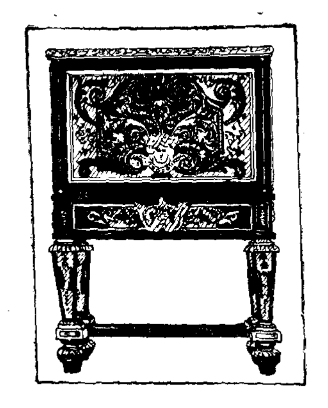
El único país que además de Francia, crea en el siglo XVIII y principios del XIX un tipo de mueble con verdadera personalidad y que influye fuera de su propia patria, es Inglaterra. Después del estilo Reina Ana (fig. 411), la etapa correspondiente al Luis XV es el estilo Chippendale, así llamado por el mueblista de ese nombre que publica en 1754 un libro de modelos que alcanza gran difusión. Chippendale conserva del mueble inglés anterior la pata convexa en su parte alta y terminada en garra sobre una bola, y suele trabajar la caoba maciza. Naturalmente, emplea también la rocalla y se deja influir por el mueble francés contemporáneo. Típicos de sus sillas y sillones son los respaldos calados de dibujos diversos. El estilo equivalente al Luis XVI francés llena el último tercio del siglo, y también ahora es un arquitecto quien ejerce influencia decisiva en el abandono del rococó en el mobiliario. Llámase Roberto Adam, y sus grabados de decoraciones de interiores y de muebles se distinguen por la sencillez y la elegancia de

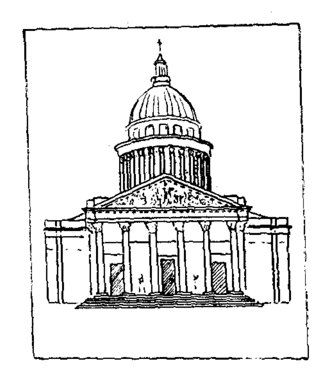


Figs. 408, 409.—Muebles de estilo Luis XIV (A) y Luis XV (B-D).—Sillones y sillas estilo Luis XIV (A-C) y Luis XV (D).



Figs. 410, 411.—Muebles de estilo Luis XVI (A-B) e Imperio (C-F).—Sillones estilo Hepplewhite y sillas reina Ana, Chippendale y Hepplewhite. *(Delojo.)*







Figs. 412-414.—Contador de Boulle.—Soufflot: Panteón. *(Delojo.)*

su forma. Dentro de ese estilo neoclásico trabajan dos mueblistas célebres, cuyas publicaciones de modelos alcanzan el mayor éxito. Su fama llega a borrar la de Adam, hasta el punto de ser sus nombres los que sirven para designar el mueble inglés de este período. Son Jorge Hepplewhite y Tomás Sheraton. El estilo del primero abandona un tanto el clasicismo de Adam, inclinándose de nuevo hacia los tipos de Chippendale, y crea un cierto número de muebles nuevos. Con él se intensifica el gusto inglés por las rejillas de madera sobre puertas de cristal. El estilo de Sheraton es muy sobrio, luciendo en él la caoba lisa o con sencillos filetes de taracea.

TAPICERÍA Y TEJIDOS.—La tapicería continúa floreciendo en el período barroco. En la primera mitad del siglo figuran a la cabeza los talleres flamencos de Bruselas, cuyo estilo renueva Rubens con sus cartones cargados de barroquismo. Ya queda citada, al tratar de este pintor, alguna serie tan importante como la de la *Eucaristía*, que se hace para la iglesia y claustro de las Descalzas Reales de Madrid.

En la segunda mitad del siglo, la tapicería francesa, que hasta ahora no ha conseguido figurar en primer plano, da un paso decisivo. El deseo de crear grandes talleres reales data de tiempos de Enrique IV, y consecuencia de su interés son el del flamenco Comans, el del Louvre y el de la Jabonería. En 1662 Luis XIV funda la Manufactura real de muebles de la Corona o Manufactura de los Gobelinos, para cuya dirección nombra al pintor Le Brun. No se concibe como fábrica exclusiva de tapices, sino de arte decorativo en general, y el nombre de Gobelinos se debe al de esta familia, famosa ya en el siglo XV como tintoreros, y que termina después cultivando la tapicería. En los tapices de la Manufactura parisiense de los Gobelinos se reproducen composiciones renacentistas tan conocidas como los *Hechos de los Apóstoles*, de Rafael, pero las series más representativas e interesantes son las de cartones pintados exprofeso, entre los que figuran la *Historia del Rey*, de Le Brun y de Van Meulen, la *Historia de Alejandro* y las *Estaciones*, de Le Brun. Manufactura también de gran importancia es la de Beauvais.

Con la muerte de Luis XIV a principios del siglo XVIII, el tono de la tapicería, como el de todo el arte francés, cambia. Ya no gustan las grandes series históricas de las campañas del monarca. Se prefieren los temas cinegéticos, hasta el punto de ser las *Cacerías de Luis XV* una de las principales series producidas, agregándose a ellos los de carácter literario, como el del *Quijote*, o aquellos que permiten recrear la fantasía en el caprichoso escenario de la mitología o de países lejanos. Así se fabrican el *Tapiz de las Indias*, el *Tapiz chino*, el de las *Sulta-*

nas, el de las *Fiestas rusas,* etc. Aspecto también interesante de la tapicería francesa es la moda introducida de cubrir con tapices labrados expresamente los respaldos y asientos de sillas, sillones y canapés.

En España, la implantación de la tapicería es obra del reinado de Felipe V, que funda la fábrica madrileña de Santa Bárbara en el año 1720. Su primer director es Santiago Van der Goten, cuya familia continúa al frente de los trabajos después de su muerte. Como hemos visto al tratar de la pintura española de esta centuria, durante mucho tiempo limítase la fábrica a copiar series antiguas y a reproducir cuadros de las galerías reales, en particular de Teniers. Uno de los mejores tapices de este género es el de la *Perla,* de Rafael. A veces pintan cartones para los tapices los pintores de Cámara. Y ya queda citada a este respecto la laudable iniciativa de Mengs, que tiene como consecuencia la intervención de varios pintores jóvenes, entre ellos Goya. Interrumpida la fabricación durante la Guerra de Independencia, se reanuda en 1815.

La principal novedad en los comienzos del tejido barroco es la diferenciación entre la tela de vestir, que por la nueva indumentaria prefiere decoraciones menudas, y la tela para cubrir paredes en la que se emplean decoraciones de cierta grandiosidad arquitectónica, con ejes centrales, vasos y hojas dispuestos a los lados de aquéllos. Desde fines del siglo XVII es Francia la que impone la moda, y los esquemas diagonales, abandonados bajo el Renacimiento, vuelven a reaparecer. Uno de los centros textiles más activos es Lyon, siendo típicas sus decoraciones de follaje, cuyas hojas copian blondas de encaje en su interior. El Luis XV distínguese por su interpretación naturalista de los temas vegetales y animales, los motivos chinescos y, en resumen, por las características generales del estilo. Con el neoclásico se ordena la decoración en fajas verticales, en las que se alinean temas menudos, por lo común flores y hojas.

CAPITULO XXII

ARQUITECTURA DESDE EL NEOCLASICISMO HASTA EL SIGLO XX

ARQUITECTURA NEOCLÁSICA.—Al mediar al siglo XVIII Europa comienza a cansarse del movimiento barroco. Ese movimiento llega a convertirse, en mano de los decoradores de Luis XV, en asimetría y desequilibrio, y en general, la decoración barroca, aun sin llegar a los extremos de la escuela española, peca de recargada. Al cabo de dos siglos y medio, la arquitectura moderna occidental siente la necesidad de rectificar de nuevo su camino como en los días de Bramante. Tiene ansia de simplicidad, de equilibrio, de reposo. La reacción se produce en aquellos países, como Francia e Italia, donde desde el comienzo del siglo el exterior de los edificios se ha hecho más sobrio de líneas y, en suma, de mayor clasicismo.

Esa reacción, como a principios del siglo XVI, vuelve sus ojos a los monumentos de la antigüedad clásica. La nueva actitud estética encuentra su teorizante y principal defensor en el alemán Juan J. Winckelmann († 1768), quien al publicar pocos años antes de morir su famosa *Historia del Arte en la Antigüedad,* define como la suprema aspiración estética e ideal artístico clásico. Dos años más tarde publica Lessing su *Laoconte.* Este cambio de sensibilidad artística, que a los extremismos barrocos opone la medida clásica y que viene fomentado de antiguo por el sentido normativo de las Academias fundadas por los monarcas franceses y, a su semejanza, por los del resto de Europa, se ve favorecido por el descubrimiento de las ruinas de Herculano (1719) y de Pompeya (1748). Las excavaciones iniciadas por Carlos III hacen que el entusiasmo de estudiosos y artistas aumente en grado extraordinario, y el interés por el arte clásico decide al inglés Stuart a publicar a mediados de siglo sus después tan conocidas *Antigüedades de*

Atenas, que durante mucho tiempo son para los arquitectos obra de consulta indispensable.

Pese al sentido de la medida y al reposo espiritual que reflejan sus formas artísticas, el neoclasicismo se impone con apasionamiento raras veces superado por otras revoluciones artísticas. La acometividad contra el barroco es tan extraordinaria, que el descrédito con que aquel estilo llega a nuestros días arranca de la violenta lucha librada por el neoclasicismo para imponerse. El neoclasicismo encuentra pronto favor en las alturas, así que su lucha, más que de conquista, es de persecución y exterminio del barroco. Por si esto fuese poco, los padres de la Revolución Francesa, al reconocer en el neoclásico lo opuesto al rococó de los gabinetes de los palacios reales, lo consideran el estilo del nuevo régimen.

Los neoclásicos, como los renacentistas, se dedican a imitar a la Antigüedad, pero sólo son capaces de producir un estilo de escasísima originalidad y de posibilidades de evolución aún más modestas.

El nuevo estilo no se contenta con tomar por modelo a los romanos, sino que desea imitar a los griegos. Mientras el renacimiento, en su ,prurito de riqueza, prefiere el orden corintio, y cuando busca sencillez prefiere el orden toscano, interpretación romana del dórico, los neoclásicos gustan más de la simplicidad del jónico y del dórico griego, que ahora se emplea por primera vez. Pero la gran novedad estriba en que con perfecto olvido de la índole del templo griego, *sanctasanctórum* y no edificio para grandes masas, tratan de adaptarlo al culto cristiano. Y hacen lo que no había intentado el Renacimiento: copiar el templo clásico desde el frontón, con sus grupos escultóricos, hasta sus columnatas y sus graderías, y no sólo para templo, sino para toda suerte de monumentos civiles. El neoclasicismo, que continúa imperando en cierto género de edificios durante mucho tiempo, aun después de pasado de moda, llena al mundo de Partenones de todos los tamaños.

FRANCIA. LOS ESTILOS LUIS XVI E IMPERIO.—El arquitecto francés de más renombre de tiempos de Luis XVI es J. Gabriel († 1782), autor del Petit Trianon de Versalles (fig. 419), de líneas muy sobrias, pero de gracia típicamente dieciochesca. A él se deben además los dos edificios hermanos que en la plaza de la Concordia, de París, flanquean la entrada de la rue Royale, a cuyo fondo se levanta la iglesia de la Magdalena, el edificio, como veremos, más representativo del neoclasicismo francés. Muy ligados por su forma a la tradición de Perrault en el vecino Louvre, descubren, sin embargo, claramente el espíritu del nuevo estilo. A él se debe también el teatro de la Opera de Versalles.

La severidad clásica del barroco francés da fácil paso en los días de Luis XVI a los grandes pórticos de los templos griegos y romanos. Uno de los arquitectos más decididos en este aspecto es J. G. Soufflot († 1780), que ya a mediados del siglo estudia las ruinas de Pesto, en el sur de Italia, y construye la iglesia de Santa Genoveva, dedicada después de la Revolución a Panteón de Hombres Ilustres (figs. 413, 414). De planta de cruz griega, con ostentosa columnata interior, tiene gran cúpula sobre tambor rodeado de columnas, como el del proyecto de Bramante y el de San Pablo de Londres, de Wren, La fachada es un pórtico de gigantescas columnas con frontón de coronamiento al gusto antiguo.

Aún más representativo del deseo de emular el arte clásico es el cambio que sufre la iglesia de la Magdalena (fig. 415), que, comenzada en 1764 bajo Luis XVI y todavía sin terminar, se transforma por orden de Napoleón, con arreglo a los planos de Bartolomé Vignon († 1846), en templo dedicado a la Fama. En su interior es de cruz latina, con cúpula, pero exteriormente tiene frontón y pórticos de columnas en todos sus frentes, es decir, es un templo períptero.

Este mismo neoclasicismo napoleónico inspira otros monumentos no menos significativos de su deseo de eternizar la gloria terrena. Se trata de varios arcos de triunfo que durante algún tiempo vuelven a poner de moda la vieja costumbre romana. El más importante es el gigantesco de la Estrella, el más grande del mundo, de un solo vano de no menos de cincuenta metros de altura, y sin columnas, obra de Chalgrin († 1811) (fig. 418). El del Carroussel (1805) (fig. 416), mucho más pequeño e inspirado en el de Septimio Severo, se debe a Percier († 1838) y Fontaine († 1853), autores, además, de las ampliaciones napoleónicas del Museo del Louvre, y, como hemos visto, los creadores del mueble de estilo Imperio (fig. 417). Complemento de esta arquitectura consagrada a la Fama es la columna de Austerlitz (1806), que, coronada por la estatua del Emperador, representa, como la de Trajano, sus campañas en larguísimo relieve helicoidal. Es obra de Godoin y Lepére.

El neoclásico es también estilo de decoración interior, y en este aspecto, más que en el exterior, se acusa la diferensia entre el Luis XVI y el Imperio. El estilo Luis XVI representa, naturalmente, la vuelta a la simetría y a las normas y temas decorativos generales de la arquitectura clásica y renacentista, si bien frente a ésta se distingue por preferir los temas geométricos, por su mayor simplicidad y por su menor recargamiento. Los tableros son rectangulares, y los medallones elípticos se ponen de moda. Se emplean las molduras más sencillas y

rectilíneas, las estrías y los meandros, los vegetales más lisos, como hojas de palma o de laurel, la roseta, etc., y, en general, se tiende a los ángulos rectos, a los arcos de círculo y a las superficies cilíndricas. Los vasos son con frecuencia simples trozos de columnas estriadas.

El estilo Imperio, que culmina en los días de Napoleón, rinde homenaje a sus triunfos en temas como el de las esfinges, la flor de loto y las pirámides, alusivos a su campaña de Egipto. El águila imperial es también tema corriente. En él se agudiza el deseo de simplicidad y claridad decorativa del Luis XVI, haciéndose los ornamentos cada vez más finos y perdiendo el resto de naturalismo que conservan en la etapa anterior. Ahora es cuando florece la decoración llamada pompeyana, copiada de las ruinas de la ciudad recién descubierta, en la que sobre el fondo rojo y liso se dibujan en blanco o en negro finas decoraciones vegetales y figuras humanas o de animales de riguroso y limpio perfil.

ESPAÑA: SABATINI Y VILLANUEVA.—En España, la presencia de los arquitectos extranjeros al servicio de la corte representa ya un triunfo del clasicismo sobre el barroco, que, en el aspecto decorativo, como se ha visto, llega entre nosotros a extremos no superados en ninguna parte. Tal vez por esto, si bien es cierto que el nuevo estilo no crea monumentos totalmente libres de barroquismos, es muy probable que en pocos países sea la lucha contra el viejo estilo tan feroz y apasionada como en España. En esta lucha, el gran baluarte de los neoclásicos es la Academia de San Fernando, de Madrid, fundada en 1752, justamente diez años después de la muerte de Pedro Ribera, y patrocinada por los artistas extranjeros al servicio de la corte. A semejanza de ella se crean más tarde las de San Carlos, de Valencia (1762), de Méjico (1780) y de Guatemala. Los planos de los edificios públicos tienen que ser sometidos a dictamen de la Academia, y a ella se encomienda la formación de los nuevos arquitectos. Ella hace que sus alumnos más destacados completen sus estudios en Roma, y edita las obras de los tratadistas que más pueden contribuir a educar en el clasicismo a los jóvenes artistas. Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, primer inventario de nuestra riqueza artística, ataca y desacredita con apasionamiento desmedido los monumentos barrocos, no pocos de los cuales, especialmente retablos, perecen víctima de esta propaganda. Y al instalarse la Academia de San Fernando en su actual casa, obra de José Churriguera, como hemos visto, se rae sin piedad toda la ornamentación barroca de su fachada.

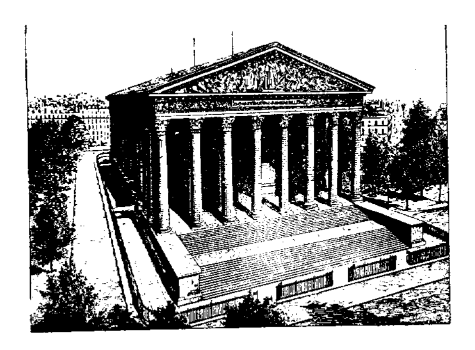
El siciliano Francisco Sabatini († 1797) es el arquitecto de confianza de Carlos III, y el director de sus grandes reformas urbanas de Madrid.

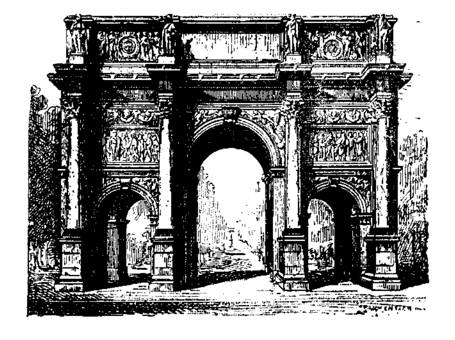
Aunque con sentido más clásico, su formación es, como la de Ventura Rodríguez, todavía barroca. A él se deben el hermoso edificio de la Aduana, hoy Ministerio de Hacienda (fig. 420), en el que sigue las normas generales del palacio italiano del siglo XVI, y las puertas de Alcalá (1764) (fig. 423) y de San Vicente (1775), la primera de tres grandes vanos en arco y dos menores adintelados. Santa Ana, de Valladolid (figura 422), se distingue por su elegante simplicidad.

En Juan de Villanueva († 1811), de la generación siguiente y que reside varios años en Italia, el neoclasicismo se limpia de elementos barrocos. La iglesia del Caballero de Gracia (1786), a pesar de sus pequeñas proporciones, es de tres naves, sobre gruesas columnas, y tiene fachada «in antis» de orden jónico. Su obra cumbre es el actual Museo del Prado (1785), construido para Museo de Ciencias Naturales (figuras 424, 426). De planta rectangular muy alargada, su fachada principal tiene en su centro pórtico resaltado con columnas gigantescas, coronado por gran ático, mientras que a los lados corren dos galerías: la baja sobre pilares y arcos y la alta, adintelada, sobre pequeñas columnas jónicas que, comparadas con las centrales, aumentan su gracia y ligereza. En su interior es de notable grandiosidad la rotonda de la entrada lateral. No menos bello sería el gran salón transversal correspondiente al pórtico del centro, que sin su proyectada columnata interior se ha dividido posteriormente en dos plantas. Gracias a su fino sentido de las proporciones y al alternar de la piedra y el ladrillo, Villanueva ejerce influencia perdurable en la arquitectura madrileña contemporánea. Es autor, además, del Observatorio Astronómico (figura 425), tal vez su creación más puramente neoclásica, y de las Casas de Arriba y del Príncipe en El Escorial (1784) (figs. 428, 429).

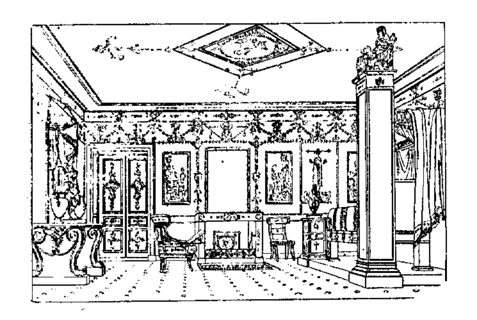
Cultivadores más tardíos del neoclasicismo son Isidro González Velázquez († 1829), a quien se deben la Casita del Labrador, de Aranjuez, cuyo interior puede servir de ejemplo del estilo en España, y el Monumento al Dos de Mayo, y Antonio López Aguado († 1831), que levanta la Puerta de Toledo (fig. 421) y el Palacio de Villahermosa.

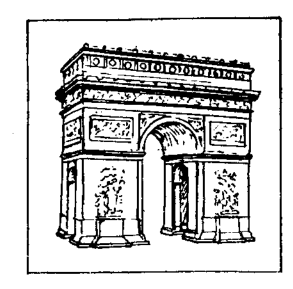
Entre los arquitectos que trabajan en Barcelona, destaca, sobre todo, Juan Soler († 1794), autor de la transformación y fachada de la Lonja de aquella ciudad. El neoclasicismo, como en toda Europa, prolonga su lánguida vida hasta muy avanzado el siglo XIX. Buena muestra de esa tardía etapa neoclásica es el Congreso (1843), obra de Narciso Colomer; y todavía Jareño, uno de los arquitectos que trabajan a mediados de esa centuria, corona con amplio frontón el gran edificio de la Biblioteca Nacional (1866).



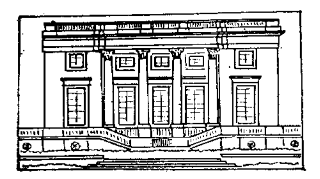


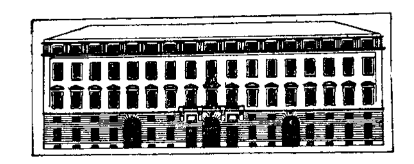
Figs. 415, 416.—Vignon: La Magdalena.—Percier: Arco del Carroussel. *(Lavisse.)*

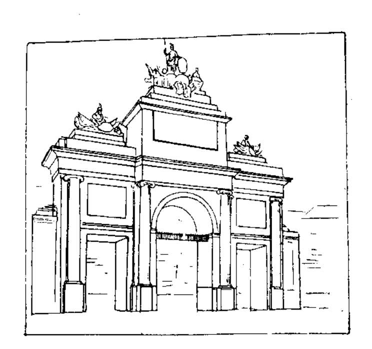




Figs. 417, 418.—Percier: Interior.—Chalgrin: **Arco de la** Estrella. *(Percier, Delojo.)*







Figs. 419-421.—Gabriel: Petit Trianon.—**Sabatini**: Aduana, actual Ministerio de Hacienda.—López Aguado: **Puerta de** Toledo. *(Delojo, Schubert.)*





AMÉRICA ESPAÑOLA.—En Méjico triunfa el neoclasicismo en gran parte, gracias a la influencia de la Real Academia de San Carlos, fundada a fines del siglo. Su director, el valenciano Manuel Tolsá († 1816), termina en ese estilo la catedral de Méjico, y, sobre todo, construye el gran Colegio de Minería, una de cuyas partes más bellas es la escalera, de pintorescos efectos de perspectiva. Tresguerras († 1833), que, en cambio, es hijo del país, trabaja en la región de Celaya, y descubre en la iglesia del Carmen, su obra maestra, un fino sentido de la elegancia y un estilo más avanzado que el de Tolsá.

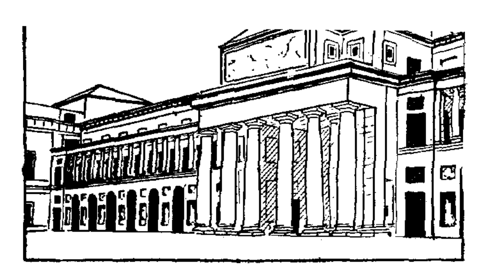
En América Central, la llegada del estilo neoclásico coincide con la edificación de la nueva ciudad de Guatemala, donde se labra la catedral (1782) por trazas de Marcos Ibáñez. Y en ese estilo se edifican sus principales iglesias. Así como la antigua Guatemala, es decir, Antigua, es una ciudad barroca, la nueva Guatemala es neoclásica.

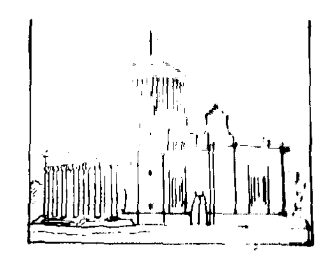
El florecimiento de Cuba, como consecuencia de la emancipación de los antiguos virreinatos, es causa de que arraigue el neoclasicismo, que perdura hasta mediados del siglo XIX. En él se levanta, en las poblaciones recién fundadas, un sinnúmero de templos, por lo general de proporciones poco elegantes y escasa inspiración. En cambio, son de gran belleza las casas decoradas con ricos zócalos de azulejos y hermosos herrajes que se labran en La Habana y en las principales ciudades. La pintoresca villa de Trinidad es, en gran parte, desde el punto de vista monumental, obra de este período. Aspecto muy atractivo de la arquitectura civil cubana es el de las casas de recreo o quintas, de que ofrece buenos ejemplos el barrio habanero de El Cerro.

En Colombia, el mejor arquitecto neoclásico es Domingo Petrés, por cuya traza se reconstruye (1808) la catedral de Bogotá.

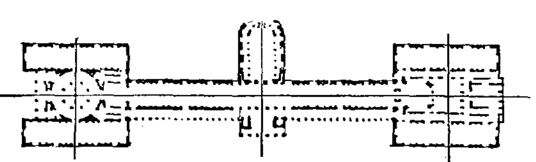
Mientras que en el Perú, tan pletórico de hermosos edificios barrocos, el nuevo estilo no acomete ninguna gran empresa arquitectónica, en Chile, que, víctima de terremotos y maremotos, ha visto arruinarse sus templos y edificios públicos barrocos, el neoclasicismo deja huella profunda. Su introductor es el italiano Joaquín Toesca, que, formado en Madrid con Sabatini, llega a Chile en 1780 y traza la fachada de la catedral de Santiago; reconstruye iglesias como la de la Merced, y, sobre todo, levanta el gran edificio de la Casa de la Moneda. En ese mismo estilo neoclásico se construyen, en la Plaza Mayor, los Palacios de la Intendencia, del Cabildo y de los Presidentes.

En Buenos Aires, la catedral, cuya construcción es de larga historia, recibe en 1862 su fachada neoclásica coronada por un frontón.





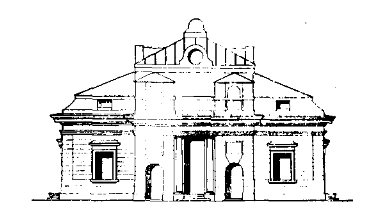
Figs. 424, 425.—Villanueva: Museo del **Prado**. Observatorio. *(Argilés.)*



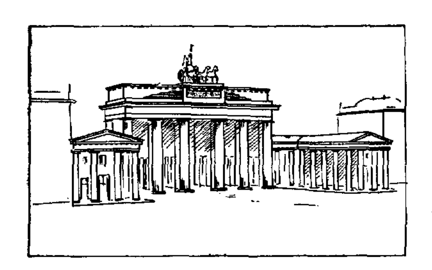


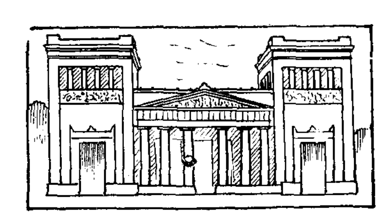
Figs. 426, 427.—Villanueva: Museo del Prado.—Lonja, Barcelona. *(Chueca.)*



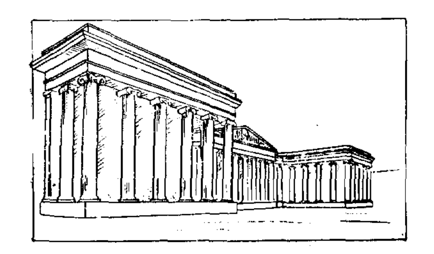


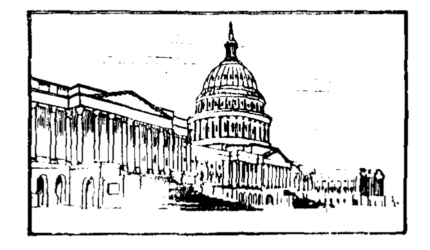
Figs. 428, 429.—Villanueva: Casa de **Arriba. Casa** del Príncipe. *(Chueca.)*





Figs. 430, 431.—Puerta de Brandenburgo, **Berlín**.—Klenze: Propileos, Munich.





Más íntegramente de ese estilo es la catedral de Montevideo (1785), obra del portugués Saa y Faria, con la que se relacionan las iglesias de San Carlos y de Maldonado.

ALEMANIA E INGLATERRA.—Los pórticos de columnas coronados por amplios frontones, los arcos de triunfo y las puertas monumentales concebidas como tales, no tardan en difundirse por Europa. En 1788 se construye en Berlín la Puerta de Brandenburgo (fig. 430), uno de los monumentos más antiguos y puros del estilo. Los principales cultivadores del neoclasicismo en Alemania son Carlos F. Schinkel († 1841), en Prusia, y León von Klenze († 1864), en Munich, quienes con buen acierto lo emplean, sobre todo, en museos. Al primero se debe el Museo Antiguo de Berlín, y al segundo, el bello conjunto de la Gliptoteca y los Propileos (fig. 431), y la Pinacoteca Vieja de Munich.

En Inglaterra, el paso al neoclasicismo no exige grandes sacrificios, dado el hondo arraigo que el clásico y frío estilo paladiano ha tenido en el país y el escaso desarrollo del barroco (fig. 432). Los principales difundidores son los ya citados hermanos Roberto y Jaime Adam, sobre todo en su aspecto decorativo. El estilo tiene también gran aceptación en los recién independizados Estados Unidos, contribuyendo a ello varios edificios de gobierno o capitolios, entre los que descuella el de Wáshington. Trazado el primitivo por el propio presidente Jefferson (1801-1809) con capiteles decorados con mazorcas de maíz en el deseo de crear un orden americano, es destruido por los ingleses poco después. El actual es obra (1827) de los arquitectos Thorton y Bulfinch, si bien las alas (1851), dedicadas el Senado y al Congreso, se deben a Tomás Walter (fig. 433).

ROMANTICISMO Y ECLECTICISMO. EL FIN DE SIGLO.—El romanticismo trae consigo como natural reacción el interés por los estilos de la Edad Media. Víctor Hugo convierte a Nuestra Señora de París en el tema de una de sus novelas más famosas, y Chateaubriand escribe el elogio de las catedrales góticas. Por su parte, el arquitecto Viollet-le-Duc († 1871), después de estudiar con entusiasmo la arquitectura gótica y de restaurar importantes monumentos medievales, emprende en sus escritos la defensa de aquel estilo. Como consecuencia de todo ello, con el mismo entusiasmo con que los neoclásicos se han dedicado a la imitación del Partenón, se entregan ahora los románticos a resucitar las catedrales góticas, cuyos anhelos celestiales están, indudablemente, más a tono con la exaltada espiritualidad romántica. Pero aún más que el neoclasicismo, el romanticismo arquitectónico carece de fuerza creadora,

y esa incapacidad hace que la imitación no tarde en extenderse a otros estilos como el románico y el bizantino. El gótico sencillo de los primeros tiempos será, sin embargo, desde entonces, el estilo preferido para los nuevos templos cristianos de todo el mundo.

Dentro de este estilo internacional neogótico, merece especial recuerdo Inglaterra, donde el gótico, aunque sin evolucionar, no ha dejado de emplearse. Y allí, en efecto, se construye el edificio de mayores proporciones de ese estilo, que es el Parlamento, obra de Carlos Barry († 1863).

En España, el interés por la Edad Media se ve favorecido por la recién fundada Escuela de Arquitectura (1845), interés que se manifiesta en obras de restauración, como la de la catedral leonesa, debida a Juan Madrazo († 1880). El templo de mayores proporciones concebido en ese estilo es el madrileño de la Almudena (1881), trazado por el marqués de Cubas, y del que sólo se ha llegado a construir una pequeña parte. Epoca en la que se construyen pocos edificios públicos de nueva planta, debido, en parte, al aprovechamiento de los viejos conventos expropiados, la desorientación de nuestros arquitectos, posteriores al neoclasicismo, es completa, y sus eclécticas creaciones cuentan entre lo más pobre del arte español del siglo XIX.

A fines del siglo, la reacción contra tan prolongado eclecticismo, que imita ya todos los estilos, se hace cada vez más patente. Los nuevos materiales, el hierro y el cemento, empleados en los edificios de carácter industrial, aconsejan buscar las formas artísticas en su propia estructura, y no copiarlas de los estilos tradicionales.

El deseo de crear un nuevo estilo y los primeros pasos para conseguirlo se dan en la segunda mitad del siglo. Uno de los grupos renovadores más antiguos es el inglés, a cuya cabeza figura William Morris (1834 † 1896), que forma una sociedad para proyectar muebles, tejidos, vidrieras, etc., y él mismo difunde sus teorías. Simultáneamente se manifiesta en algunos arquitectos una decidida tendencia a la simplificación de las formas, figurando a su cabeza R. N. Shaw en Inglaterra, cuyos discípulos crean el movimiento de Artes e Industrias —«Arts and Crafts Movement»—, que construye casas interpretando con cierta originalidad los estilos tradicionales. La figura más representativa es Ch. Voisey (1857 † 1941), autor de la Casa de Colwal, en Malvern (1893). Pero este movimiento renovador se paraliza al terminar el siglo. Un movimiento análogo representa en los Estados Unidos H. H. Richardson (1838 † 1886), que procura simplificar las formas del románico.

En el aspecto decorativo importa recordar el nacimiento en Bruselas, en 1893, del «Art Nouveau» influido por precedentes ingleses, que se difunde rápidamente por Francia y Europa central. En Alemania da lugar al «Jugendstil», así llamado por la revista de Munich *Jugend* («Juventud»). Se trata de un estilo decorativo de carácter vegetal, en el que dominan las líneas ondulantes. Se le conoce también como el «Estilo 1900», y sus centros más vitales son Munich, Berlín y Viena. Fuera de Alemania debe recordarse especialmente Barcelona. No obstante su carácter de decoración arquitectónica, los ecos de este estilo pueden advertirse en pintores como Van Gogh, Gauguin, etc.

En España sólo merece recordarse, hacia 1900, la arquitectura barcelonesa, que, gracias a las obras del ensanche de la ciudad, a las de la Exposición Internacional de 1888 y a la abundancia de dinero, vive años en que se construye mucho con el mayor ímpetu y originalidad. El arquitecto con verdadero genio de todo este fin de siglo en España, y quien siente la necesidad de crear un estilo nuevo es Antonio Gaudí (1852 † 1926). En su templo, inconcluso de la Sagrada Familia (fig. 441) (1882), sobre un esquema gótico emplea arcos parabólicos, curvas de formas caprichosas y acumula en su portada abundante decoración vegetal y figurada de un naturalismo barroco. El deseo de movimiento, el otro de los nortes de su estilo, le lleva a concebir casas como la de Milá, del Paseo de Gracia, cuyos vanos son simples aberturas en la ingente y ondulada masa de piedra en que se ha perdido todo recuerdo clásico. Enemigo de «la vil imitación del cemento», que entonces comienza a ponerse en boga, hace labrar la piedra colocada ya en la casa. La actividad de Gaudí se extiende también a la jardinería, gracias al conde de Güell, que le encarga el Parque (1900) que lleva el nombre de éste. En los pabellones de entrada, a la caprichosa ondulación de las superficies, agrega grandes espacios de mosaico de cerámica vidriada que enriquecen el conjunto, mientras inclina las columnas de la gran terraza central del llamado Teatro Griego y de las galerías.

Aunque muy distante del estilo de Gaudí, y sin su originalidad, forma parte del grupo de arquitectos barceloneses de esta época Luis Doménech, autor del Palacio de la Música Catalana (1908), buen ejemplo del recargamiento corriente en la escuela. El estilo barcelonés encuentra algunos imitadores en el resto de la Península, donde se le llama catalán.

EL HIERRO Y EL CEMENTO. EL ESTILO FUNCIONAL: EL CUBISMO.—La arquitectura moderna, que se distingue por su deseo de simplicidad en

las formas constructivas y por la sobriedad decorativa, es hija de la reacción contra los estilos tradicionales y de la influencia de los nuevos materiales.

Estos materiales son el hierro y el cemento, y por la forma de su empleo, el vidrio. En hierro se construye ya en 1803 el Mercado de Granos de París, material que se generaliza después en puentes, fábricas, estaciones, etc. En estas últimas, el vidrio reemplaza no sólo al muro, sino también a la bóveda. Quien consagra el sistema es Héctor Guinard, en la estación de la Plaza de la Estrella, de París, hasta el punto de que durante mucho tiempo se habla del estilo de Guinard. Pero la obra maestra y más famosa es la torre Eiffel, levantada con motivo de la Exposición de París de 1887, que lleva el nombre de su autor. La arquitectura de hierro no es obra de arquitectos, sino de ingenieros, y Viollet-le-Duc, el conocido historiador de la arquitectura medieval, al cantar las excelencias de la de estilo gótico, cuyas formas son reflejo de su propia estructura, señala sus semejanzas con las construcciones metálicas y cree adivinar en éstas la arquitectura del porvenir, cuando el ingeniero dé paso al arquitecto. Ello no obstante, la arquitectura puramente de hierro, con su complemento de vidrio, no llega a triunfar, salvo en los edificios industriales.

El cemento con varillas de hierro en su interior, es decir, el hormigón armado, no comienza a dominarse como elemento constructivo hasta la segunda mitad del siglo. En la Exposición de París de 1885 se exhibe una embarcación de armadura metálica revestida de cemento, y en 1861, Cogniet escribe un tratado sobre este material, si bien hasta 1876 no establece el ingeniero francés Mazas las bases de su cálculo. En la historia de la arquitectura en hormigón armado es jalón capital el Pabellón de torpedos de Hyères (1908), de Hermebique, y los hangares para dirigibles de Orly, debidos a Freyssinet. Lo mismo que los autores de las principales construcciones de hormigón armado, tanto Hermebique como Freyssinet, son ingenieros.

El deseo de simplicidad y sobriedad de la forma imperante en las artes figurativas que conduce al cubismo, encuentra en esos materiales y en estas primeras construcciones, debidas a ingenieros, el campo más propicio. Su consecuencia es el nacimiento del estilo llamado funcional, por estimar que la única belleza admisible es la resultante de las formas producidas por la función que desempeñan los elementos constructivos. En el rigor puritano de sus primeros tiempos este llamado funcionalismo y racionalismo procura evitar el empleo de materiales que tengan simple finalidad decorativa.

El deseo de buscar las formas arquitectónicas en las nuevas estructuras, hijas de los nuevos materiales, desemboca en el cubismo, que, en lugar de masas, procura crear volúmenes y a la simetría opone la regularidad, todo ello gracias al esqueleto interno de pilares y dinteles. Así, apoyado en ellos, el muro deja de ser soporte y se convierte en cerramiento o mero biombo, que puede ser sustituido en tierras de sol débil por grandes superficies de cristal. Como la cornisa no responde ya a su estructura interna, desaparece, y la composición exterior juega con la armonía de macizos y vanos, entrantes y salientes, luces y sombras, y procura subrayar los pisos, que son de escasa altura. El consiguiente apaisamiento de las ventanas, apaisamiento de origen funcional, es una de las nuevas características que imperan en el edificio. A esta concepción del conjunto agréganse más tarde líneas tomadas de la arquitectura naval, y, por último, las aerodinámicas.

La decoración tiende a formas más sobrias y termina por ceder el paso a otra de tipo abstracto y más de acuerdo con el gusto del nuevo estilo.

Los muebles, siempre que es posible, se funden en el muro, y las luces indirectas hacen desaparecer las aparatosas lámparas. Los interiores, asépticos como los de un hospital, concluyen siendo de cierta monotonía.

ESTILO FUNCIONAL RACIONALISTA.—En la arquitectura funcional se distingue una primera etapa denominada racionalista (1920-1933) y otra posterior, llamada orgánica.

La arquitectura racionalista tiene sus más destacados representantes en Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe y Mendelsohn.

El suizo francés Le Corbusier (n. 1887) es un teorizante, autor de libros que alcanzan gran difusión, como *Une maison et un palais* o la *Cité moderne* (1922), y un constructor que en sus obras da realidad a sus teorías. Para él la arquitectura es un juego inteligente, correcto y magnífico de volúmenes unidos bajo la luz..., los cubos, los conos, las esferas, los cilindros y las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien». Por eso ve el edificio desde fuera, en su volumen, aislado de la tierra, como una gran caja, con frecuencia sobre sencillos fustes, con una acusada preocupación por el efecto plástico. Le Corbusier siente, sobre todo, la poesía de los volúmenes. Enemigo de toda arbitrariedad, fija un criterio de proporciones, y su módulo es la altura humana, que sucesivamente dividida según la sección áurea, le brinda un repertorio de rectángulos armónicos.

La Ville Saboye (lám. 649), que se considera una de sus mejores obras, es un prisma perfecto, de planta cuadrada sobre soportes cilín-

dricos con una ventana corrida. Sus cuatro frentes son iguales, y la escalera que la penetra hace visible todo el interior. A él se debe también el Pabellón de Suiza (lám. 652) en la Ciudad Universitaria de París, y obra reciente de carácter religioso es la iglesia de Ronchamp (lám. 651).

En el alemán Walter Gropius culminan los esfuerzos que venían realizándose en Europa central. El camino en pro de una arquitectura nueva lo había iniciado en Viena Otto Wagner († 1917), una de cuyas obras más representativas es la iglesia del Manicomio. Sus esfuerzos por crear grandes masas, abandonando los estilos históricos, los siguen sus discípulos Olbrich y Hoffmann. En Alemania van en vanguardia los arquitectos de Darmstadt, cuyas obras en la Exposición de aquella ciudad, de 1901, ejercen influencia decisiva. Figura señera es Behrens, autor de la Fábrica A. E. G. de Berlín (1912), donde emplea el ladrillo alternando con grandes superficies de cristal, y de mayor trascendencia, el nacimiento de la Confederación de la Construcción —el Werkbund—, que reúne a un importante grupo de arquitectos, decoradores y fabricantes deseosos de la creación de un nuevo estilo.

Quien da el paso decisivo es Walter Gropius, fundador en 1919 de la «Bauhaus», o Casa de la Construcción de Weimar, que en 1926 traslada a Dessau. En ella forma una escuela de dibujo abstracto al servicio de la arquitectura. Pero Gropius no confía la creación del nuevo estilo arquitectónico e industrial a arquitectos, sino a los pintores abstractos Kandinsky, Klee y a algún cubista, a los que hace depurar previamente todas las tendencias abstractas anteriores de elementos que no lo sean. Obra de Gropius es la Fábrica modelo de la Exposición de Colonia de 1914 (lám. 646), cuya fachada, de extremada sencillez, está flanqueada por dos cuerpos cilíndricos, que muestran valientemente la estructura de las escaleras con ese sentido de la transparencia típicamente cubista. La «Bauhaus» no se limita a lo puramente arquitectónico, sino que se extiende a toda la vida de la casa, dedicando particular interés al mobiliario. Su consecuencia es el nacimiento del de tipo tubular, cuya moda se extiende a todo el mundo. Gropius termina admitiendo como materiales arquitectónicos, además del cemento, el ladrillo y la piedra, abriendo así el camino a la llamada escuela neorromántica.

Gropius compone con mayor flexibilidad que Le Corbusier. Menos esclavo de la simplicidad de los volúmenes, articula éstos con mayor elasticidad, como puede observarse en el mismo edificio de enseñanza de Dessau (lám. 647). Al yuxtaponer volúmenes, enriquece los efectos de perspectiva. Traza más desde el interior que aquél, delatando en ello, como veremos, sus relaciones con el estilo orgánico. Los vanos

tampoco los traza para subrayar las superficies, sino de acuerdo con las necesidades interiores de la habitación. En cierto modo, Gropius es una figura puente entre la arquitectura prerracionalista y la orgánica. Al trasladarse a los Estados Unidos por su incompatibilidad con el nazismo, se incorpora cada vez más a la tendencia orgánica.

Ludwig Mies van der Rohe, director de la «Bauhaus» en 1930, pero que terminará emigrando también a los Estados Unidos, es un creador de espacios interiores formados por muros que se continúan más allá del núcleo central del edificio, y producen la impresión de prolongarse en el espacio (fig. 436). Van der Rohe evita en lo posible la formación del volumen cerrado, gustando, por el contrario, de la fluencia espacial. Sirva de ejemplo el Pabellón alemán en la Exposición de Barcelona de 1929 (lám. 648) y la Casa de la de Berlín de 1931 (figura 437). A él se debe también el monumento a Liebknecht y Rosa Luxemburgo.

Erich Mendelsohn, por último, concibe sus obras con todo el dinamismo propio del expresionismo, tendencia artística de la que se tratará en la pintura. Su material preferido es el cemento, que por su fluidez le permite dar al edificio un sentido plástico y unitario de que carecen los de los arquitectos anteriores. Mientras sus exteriores parecen esculpidos, los anteriores se sienten como excavados. El proyecto de Fábrica de instrumentos ópticos (1917), la Torre de Einstein (1921) (lám. 650) y los más tardíos Almacenes Schocken (1926), son buenos ejemplos de su estilo (fig. 438).

Estilo orgánico.—A la cabeza del estilo orgánico es de justicia referirse al norteamericano F. Lloyd Wright (1869 † 1959), quien no sólo es el primero, sino su más destacado cultivador. Es arquitecto que construye mucho, pero que también escribe y pronuncia frecuentes conferencias en defensa de sus ideales artísticos. El primero en emplear la denominación de arquitectura orgánica es, sin embargo, su maestro Sullivan en 1900; pero es Wright quien la difunde utilizándola reiteradamente. Como tantos nombres de estilos elegidos por sus propios creadores, no refleja justamente sus características, e incluso se presta al equívoco, pero es acertado en cuanto el nuevo tipo de edificio crece de dentro hacia afuera, y se extiende de acuerdo con las necesidades del que lo habita. Es decir, no se parte de un paralelepípedo de bellas proporciones, que después es subdividido interiormente, como hace Le Corbusier.

Wright es el poeta del espacio interior de la casa, pues no en vano se declara partidario del viejo pensador chino Lao Tse cuando escribe

que «la realidad de un edificio no reside en las cuatro paredes y el techo, sino en el espacio que éstos encierran, en el espacio en que se vive». Por eso su gran batalla es la de la conquista del espacio, estudiando más las zonas de tránsito que los compartimientos estancos, hasta llegar a la sala única con la cocina y los servicios aparte. Preocupación importante suya, sin duda de origen japonés, es la de que la casa se adapta al paisaje, por su forma y por el empleo de materiales de la tierra. Sus grandes cubiertas y amplias galerías hacen que el edificio se funda en el ambiente y éste penetre en la casa. Es decir, su actitud es precisamente la contraria de la de Le Corbusier, con sus casas-cajas aisladas de la tierra sobre soportes cilíndricos.

En su larga carrera profesional, que comienza a fines del siglo pasado, ha construido numerosas casas. Después de la Casa Winslow (1893), todavía muy tradicional, recuérdense las de Willetts (1902) y de Robie (1909), la de Taliesin (1925) y, sobre todo, la de la Cascada (1936) (lám. 657), donde sus principios artísticos alcanzan sus metas más extremas. Además de la arquitectura doméstica, deben recordarse las Oficinas Johnson (1936) (lám. 658) y el Museo Guggenheim (lám. 659), de Nueva York (1956), con cuya organización en espiral procura crear la continuidad del interior.

En Europa, hacia el año 1933, como hemos visto, los principales maestros del racionalismo abandonan el viejo continente, y Le Corbusier apenas construye hasta la postguerra. Pero ya por estos años comienza a imponerse un nuevo sentido de la arquitectura. Los primeros pasos los da en 1930 el sueco Erik G. Asplund (n. 1885), que, formado en la simplicidad del edificio del Ayuntamiento de Estocolmo (1909), de R. Ostberg, revela tardíamente su originalidad en los pabellones de la Exposición de Estocolmo de 1930 (lám. 656), dando lugar a lo que se ha denominado la «Revolución de 1930». Asplund reacciona contra la deshumanización del estilo racionalista, y piensa, ante todo, en el interior del edificio, y en que quien lo habite experimente ese imponderable que es sentirse en su propia casa y no en un aséptico hospital. Son los mismos ideales que sigue su compatriota Sven Markelius en el pabellón sueco de Nueva York de 1939.

El más destacado representante de la arquitectura orgánica europea es, sin embargo, el finlandés Alvar Aalto (n. 1898), más joven que Asplund y formado ya en el estilo funcional. Aalto no es un teórico, sino un arquitecto que define su propio estilo construyendo en la cuarta década del siglo el Sanatorio de Paimio (1931) (lám. 654), el Pabellón de Finlandia de la Exposición de París de 1937 y el de la de Nueva York de 1930 (lám. 653). Aalto no se interesa por el efecto plástico exte-

rior, sino por los espacios en que se vive y por las necesidades materiales y psicológicas de quienes la habitan. Así, al trazar en forma serpentina los Dormitorios de Cambridge (U. S. A.) (lám. 653, figura 439), piensa en que de esta manera la visión del río inmediato será más pintoresca desde todas las habitaciones. Aalto concede mucha importancia a la madera, que además estudia hasta crear el tipo de mueble terciado y químicamente tratado, que viene a ocupar el puesto del mueble tubular.

ESTADOS UNIDOS. EL RASCACIELO.—La arquitectura norteamericana merece, desde los últimos años del siglo XIX, consideración especial. En ese fin de siglo la tendencia a la simplicidad, ya comentada en el arquitecto Richardson, echa las bases de lo que será la llamada escuela de Chicago. En los Almacenes de Marshall Field (1885) la decoración desaparece y el arquitecto trabaja, sobre todo, con volúmenes. Esta tendencia a la simplicidad se intensifica en sus discípulos. Por los mismos años se introducen dos novedades de carácter técnico, que permitirán la creación del rascacielos. Burnham y Root, en el Edificio Montank (1882), emplean la cimentación sobre emparrillado de vigas y acero, y W. B. Jenney construye el edificio de la Home Insurance (1885) con armadura metálica, sistema que se adopta después de forma normal. Holabird y Roche, en 1882, construyen íntegramente de ese material el edificio Tacoma. Con plena conciencia de la nueva estructura del edificio se hacen los ventanales corridos y el vidrio cubre de hecho la fachada.

Pero esta naciente escuela de Chicago es aplastada por el neoclasicismo, impuesto por los directivos de la Exposición de 1893, influidos por los arquitectos formados en París. Así quedó muerta en flor una escuela que tal vez hubiera sido la creadora del estilo funcional. Unos arquitectos como Burnham traicionan al ideal de la escuela, pero otros, como Sullivan, protestan y advierten la importancia de la batalla perdida: «El daño producido por la Exposición Universal perdurará por medio siglo», escribió, prediciendo certeramente el retorno a los estilos históricos. La reacción en pro del historicismo no consigue ahogar a Wright, pero se impone hasta que, hacia 1930, gracias a la presencia de europeos como Mies van der Rohe y Gropius, es anulada por el estilo moderno del mismo signo que el de la vieja escuela de Chicago.

Ya hemos visto cómo el rascacielo da sus primeros pasos en Chicago. Nueva York, cada vez más rica y próspera, acoge el nuevo tipo de edificio con no menor entusiasmo.

El deseo de tener las oficinas en el barrio bancario y el afán de propaganda de las grandes empresas de Nueva York, hacen que, a principios



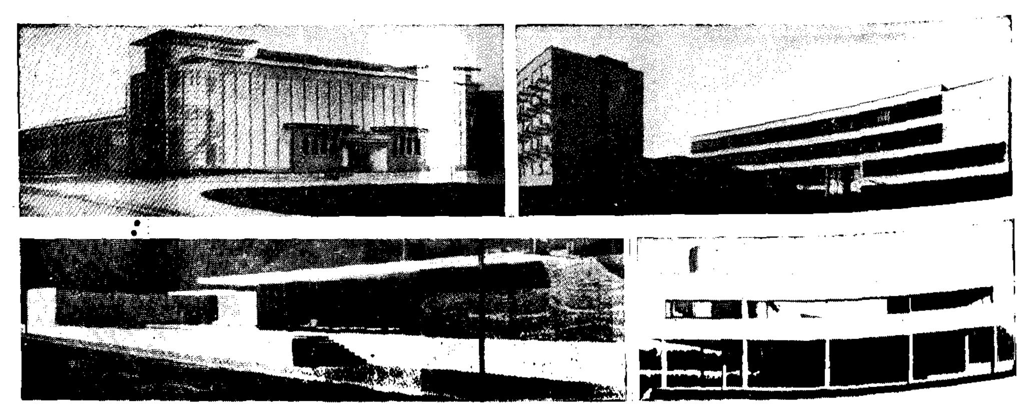


640-642.—REYNOLDS: Miss Bowles, Col. Wallace. Vizconde de Althorp, propiedad particular.—GAINSBOROUGH: Muchacho azul, propiedad particular.

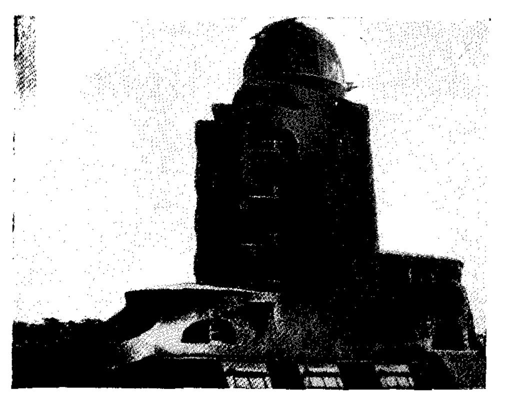


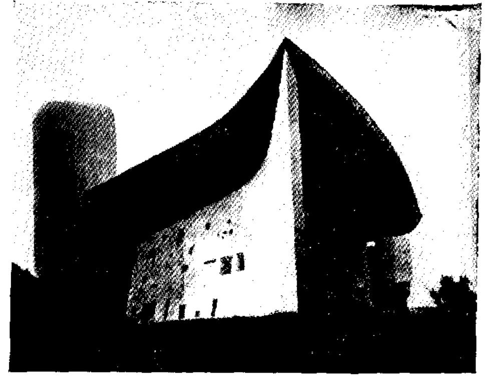


643-645.—GAINSBOROUGH: Perdita, Col. Wallace. Mrs. Siddons, Gal. Nac., Londres.—ROMNEY: Lady Hamilton.

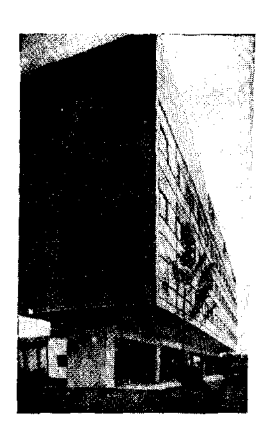


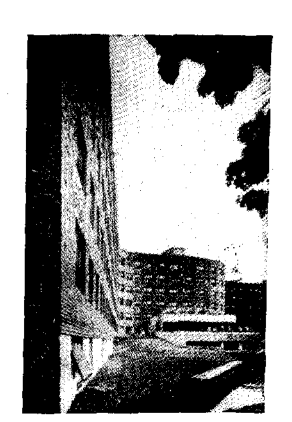
646, 647.—WALTER GROPIUS: Werkbund, Colonia (1914). Bauhaus, Dessau (1925-6). 648, 649.—M. VAN DER ROHE: Pabellón Alemán en la Exposición de Barcelona (1929).—LE CORBUSIER: Villa Saboye, Poissy (1929-31).

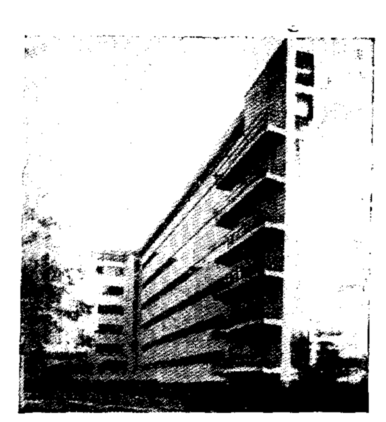




650, 651.—ERIC MENDELSOHN: Torre de Einstein, Postdam (1921).—LE CORBUSIER: Iglesia de Ronchamp.

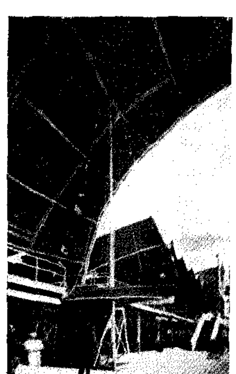






652-654.—LE CORBUSIER: Pabellón Suizo en la Universidad de París (1930-2).—ALVAR y AINO AALTO: Dormitorios del Instituto Tecnológico de Massachussetts, Cambridge, U. S. A. (1949).—ALVAR AALTO: Sanatorio de Paimio (1932).







655-657.—ALVAR AALTO: Pabellón Finlandés en la Exposición de Nueva York (1939).—E. GUNNAR ASPLUND: Pabellón en la Exposición de Estocolmo (1939).—FRANK LLOYD WRIGHT: La cascada Bear Runn, Penn (1936).

de siglo, las edificaciones comiencen a multiplicar progresivamente el número de sus plantas. A esa necesidad de espacio no tarda en agregarse la emulación de sus propietarios, ganosos de rebasar la altura de los últimamente construidos. Gracias al empleo del hierro en gran escala, al hormigón armado, al vidrio y a la peña viva del subsuelo de Manhattan, la parte central de la ciudad, los arquitectos neoyorquinos pueden elevar sin temor estos gigantescos edificios, y gracias a la electricidad, iluminarlos y hacerlos accesibles con los ascensores. Las líneas de ascensores son como la medula del edificio, y tan es así, que durante algún tiempo se le llama edificio de ascensor, hasta que se generaliza su actual denominación de rascacielo.

En 1916 se publica la llamada Ley de zonas, que obliga a respetar una cierta proporción entre la altura del edificio y la anchura de la calle. En términos generales, el edificio no puede salir de una pirámide ideal, cuyos lados inferiores están en el eje de la calle, lo que produce un retranqueamiento progresivo de los cuerpos más elevados. En la parte central del edificio, a cierta distancia de la fachada, no existe, sin embargo, limitación de altura.

El Flat Iron, de 1900, sólo tiene veinte plantas. Al Woolworth (figura 440), ocho años posterior, obra de Cass Gilbert, que con sus cuarenta y cinco plantas y sus ciento cincuenta metros de altura es la obra maestra que fija ya las características de este tipo de construcciones, todavía se le decora con estilos clásicos, que, naturalmente, resultan pequeños. En el *Chicago Tribune* (1922), de Chicago, y en los posteriores del Wáshington Irving y del Empire (fig. 440), de Nueva York, este último de trescientos metros, las formas exteriores se inspiran más o menos libremente en el gótico, cuyo sentido, mucho más elastico, de los elementos arquitectónicos se adapta mejor a la gran altura del rascacielo. En los edificios del *Daily News* (1930), de Nueva York, de Hood y Howells, y del *Saving Fund* (1932), de Filadelfia, de Howe y Lecaze, la influencia del racionalismo europeo rompe con el convencionalismo histórico y cuenta para la composición sólo con lo constructivo. Siguen una serie de rascacielos, en los que la sensación de masa del muro domina, como puede observarse en el Centro Rockefeller, de Nueva York, recubierto de piedra.

El aspecto macizo del Centro Rockefeller (fig. 440) es superado en los edificios posteriores, en los que ya no se aspira a una exagerada altura. El cristal gana importancia hasta llegar a realizarse las aspiraciones de Van der Rohe, de 1920. Al retranquearse los soportes de la fachada, y gracias al empleo del aluminio, el muro se convierte en una superficie de cristal sólo interrumpida por delgados listeles. En

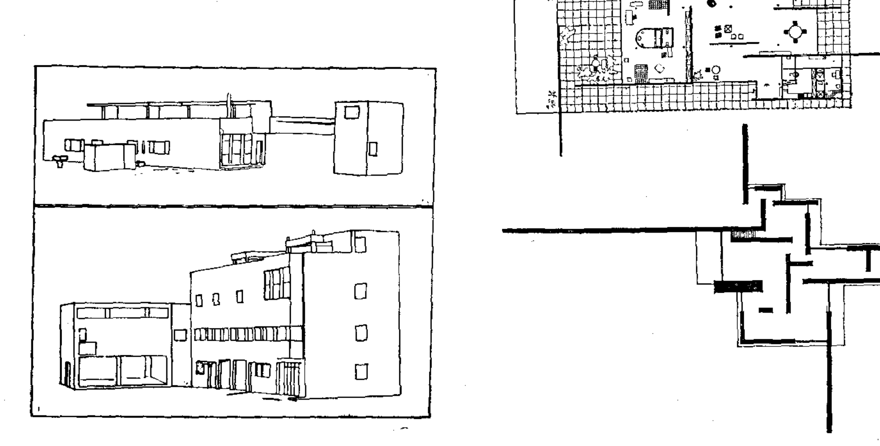
esta serie de construcciones realizadas en el último cuarto de siglo se ha distinguido el grupo S. O. M., fundado por los arquitectos Skidmore, Owings y Merrill, en Chicago, en 1936, que ha trabajado para toda la nación. Recuérdese el edificio Lever (1952) y el del Banco Chase, de Nueva York, y el de los Aceros Inland, de Chicago.

Aparte de la belleza de las proporciones y de la composición de varios de estos gigantescos edificios, lo que les convierte en obras de primer orden de la arquitectura universal es lo colosal de su escala, gracias a la cual superan en grado difícil de concebir el efecto de grandiosidad producido por los monumentos más extraordinarios orientales y romanos. Probablemente, una de las impresiones más profundas que puede producir la arquitectura (fig. 440) es la que se sient ante el gigantesco conjunto de los rascacielos neoyorquinos.

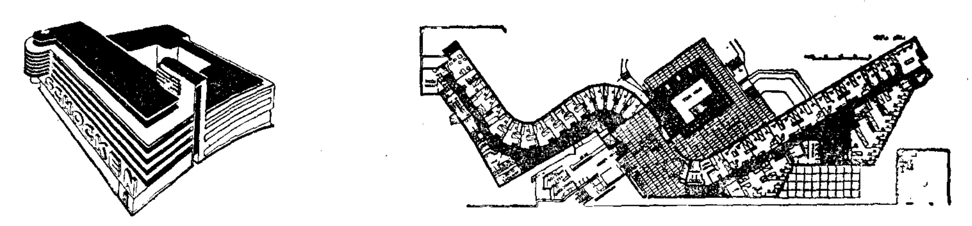
LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN ESPAÑA. ALEMANIA HITLERIANA. RUSIA.—La arquitectura española acepta los nuevos materiales. Recuérdese la importancia concedida al hierro en el interior de la Biblioteca Nacional (1894). Uno de los primeros grandes edificios construidos en hormigón es el Hotel Palace (1911). En cuanto a estilo, el dominante en las grandes casas particulares, a principios de siglo, es el que entonces se denomina «estilo francés». Es éste una adaptación o derivación del francés del siglo XVIII, de barroquismo atemperado, en la que se acepta la decoración del modernismo. Sirvan de ejemplo de esta etapa de la arquitectura en España el citado Hotel Palace, el edificio de la Unión y El Fénix, el Casino de Madrid, así como numerosos palacetes del paseo de la Castellana y del barrio de Salamanca, todo ello en Madrid. Arquitectos de este momento son Saldaña y Aldama.

Contra ese estilo francés reacciona el gusto por la monumentalidad, de inspiración alemana, que representa Antonio Palacios († 1945), autor del Palacio de Comunicaciones (1918), en el que utiliza algunos motivos platerescos, del Banco Central y del Círculo de Bellas Artes.

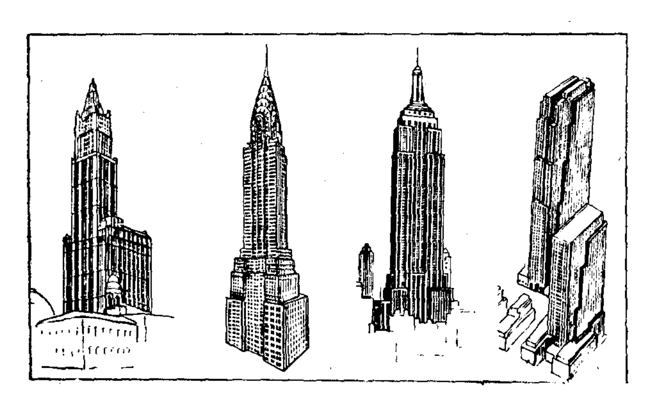
La arquitectura de hormigón armado encuentra en España su más entusiasta propagador en Anasagasti, quien, al emplearlo en el Monumental Cinema, deja ver en su interior toda la estructura de la construcción. El nuevo estilo tiene, en cambio, su paladín en García Mercadal; pero quien construye las obras capitales de un estilo funcional atemperado, que acepta el ladrillo y emplea grandes zonas de vanos apaisados, es M. López Otero, en la Ciudad Universitaria (1929). Sirva de ejemplo el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras (1931). Ese mismo apaisamiento funcional es bien sensible en el edificio Capitol, de Eced y Feduchi.

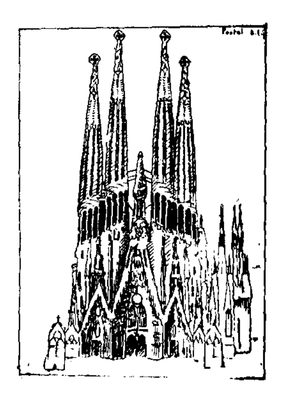


Figs. 434, 435.—Le Corbusier: Casa de campo. Casa. Figs. 436, 437.—Mies van der Rohe: Plantas de una casa de ladrillo (1923) y de la casa de la Exposición de de Berlín (1931).



Figs. 438, 439.—Erich Mendelsohn: Almacenes Schocken, Stuttgart (1926).—Aalto: Dormitorios del Inst. Tecnológico de Massachusetts, Cambridge (1949).





Figs. 440, 441.—Rascacielos: Woolworth, Chrysler, Empire y Rockefeller, **Nueva** York.—Gaudí: Sagrada Familia. *(Argilés, Delojo.)*

Más atento a la tradición renacentista, pero dentro del tono de sobriedad de los estilos vanguardistas, Zuazo se distingue en estos mismos años por su clasicismo. A él se deben el Palacio de la Música (1926), en cuyo interior crea, sin embargo, una decoración inspirada en el barroco sevillano, la Casa de las Flores y los Nuevos Ministerios.

Edificios importantes de esta época son el de la Compañía Telefónica (1926), de Cárdenas y el norteamericano Weeks, rascacielo de altura modesta, que se decora en su remate y en la portada en el estilo barroco riberesco, y el Palacio de la Prensa (1928), de Pedro Muguruza.

Buena parte de los edificios anteriores se levantan en la Gran Vía, de Madrid. El proyecto de ésta data de 1886, pero no se comienza su apertura hasta 1910. Consta de tres trozos, que terminan, respectivamente, en la Red de San Luis (1916), en la plaza del Callao (1922) y en la plaza de España (1930). En ellos se reflejan las principales etapas de la arquitectura madrileña de los últimos cuarenta años.

La arquitectura madrileña de nuestra postguerra se distingue por el retorno a un estilo tradicional, inspirado en Villanueva y Herrera, quienes, con su sobriedad de formas, son los que responden mejor al gusto de la época. En estos últimos años, los hermanos Otamendi han construido los rascacielos del Edificio España y la Torre de Madrid (1959), ambos con revestimiento pétreo. Edificios de proporciones mucho más modestas, pero en cuyo exterior domina el cristal, se han construido recientemente.

Fuera de la corte, Barcelona es la ciudad más atenta a la evolución estilística europea, aunque sin manifestar la personalidad de los días de Gaudí. En el norte de España, en Santander y Bilbao, los arquitectos Fernández Quintanilla, Rucabado y Smith buscan su inspiración en el tipo de casa regional antigua, y esa misma tendencia regionalista se adopta en Sevilla. Aníbal González, autor de los principales edificios permanentes de la Exposición Iberoamericana inaugurada en 1929, revaloriza dos materiales tan típicamente sevillanos como el ladrillo en limpio y la cerámica vidriada, insistiendo particularmente en ésta. Su obra más monumental es la Plaza de España, de inspiración renacentista, y no menos típico del empleo de aquellos materiales es el Pabellón Mudéjar. En estos últimos años, a la inspiración ecléctica anterior ha sucedido un estilo neobarroco, en el que se asimila, a veces con gracia, el barroco dieciochesco, en realidad el último gran estilo que ha tenido vida propia en la región.

También representa una manifiesta reacción, aunque de signo más tradicional, la arquitectura de los regímenes totalitarios. La más típica es la de Alemania, donde los hitlerianos clausuran la activa escuela de

Dessau, y ya veremos cómo se depuran las obras de arte figurativo de este período anterior al advenimiento del nacional-socialismo. El nazismo necesita una arquitectura que refleje la grandeza y fuerza del nuevo estado, pero considera a la escuela de Dessau, y a toda la arquitectura de carácter funcional, incapaces de lograrlo, y por otra parte, sabe que esos estilos han sido patrocinados por la situación socialista anterior. La consecuencia de todo ello es la vuelta al monumentalismo de tipo grecorromano. Hitler confía los destinos arquitectónicos del Reich al arquitecto Paul Ludwig Troost, que completa el bello conjunto neoclásico muniquiano a que sirven de ingreso los Propileos, con el templo de la Guardia Eterna, la Casa del Führer y la Casa de la Administración. En Nuremberg se levanta la Casa del Partido, y en Berlín, entre otros edificios, son construidos la Cancillería, obra de Speer, el sucesor de Troost; el Ministerio del Aire y el Estadio Olímpico, de Werner March. Como puede observarse, es una arquitectura de carácter oficial.

Rusia, después de interesarse por el cubismo de Le Corbusier, levanta en estilo monumental y enfático, con grandes columnas y capiteles clásicos, el Palacio de los Soviet (1933). El deseo de producir efecto de fuerza, incluso con materiales simulados, se sobrepone al de novedad artística.

CAPITULO XXIII

LA ESCULTURA DESDE EL NEOCLASICISMO HASTA EL SIGLO XX

ESCULTURA NEOCLÁSICA. ANTONIO CANOVA.—El estilo neoclásico significa en escultura, lo mismo que en arquitectura, el retorno a la antigüedad, no sólo en cuanto a los temas, que, como hemos visto, no han dejado de figurar en primera fila en alguna escuela como la francesa, sino en cuanto al estilo. Debido a su deseo de no perder la serenidad expresiva, y a la generalización del empleo del mármol y del bronce, la escultura neoclásica es de sorprendente uniformidad en todas partes y uno de los estilos más internacionales que ha existido. No en vano sus dos principales maestros son del más distinto origen, italiano el uno y danés el otro, y ambos dan forma definitiva al estilo en la Ciudad Eterna, que continuará siendo, ya por muy poco tiempo, la capital de la escultura.

El primero que sabe hacerse eco de los teorizantes de la vuelta a la antigüedad es Antonio Canova († 1822), artista excelentemente dotado, en cuyo estilo pugnan su sensibilidad veneciana, profundamente humana y plástica, y el estilo idealista e intransigente de los neoclásicos. Canova no conoce del arte griego mucho más que los renacentistas. Su fuente de inspiración son los museos y colecciones italianos, pues no puede ver los mármoles del Partenón hasta 1815, poco antes de morir. Aunque entonces quiere cambiar de estilo, es ya demasiado tarde. Pero no obstante que el gran arte griego del siglo V influye en él a través de las copias romanas que contemplan Donatello y Miguel Angel, es evidente que el estilo por él creado apenas tiene semejanza con el de éstos.

Formado con escultores barrocos, marcha a los veintidós años a Roma (1799), donde depura su estilo bajo la influencia de Mengs y

Winckelmann. En sus obras más antiguas, y, sobre todo, en sus monumentos funerarios, el barroquismo perdura durante algún tiempo, y, como es natural, es en las esculturas de tema mitológico donde se libera más pronto gracias a la abundancia de modelos. Tal sucede en el grupo juvenil de época veneciana de *Dédalo e Icaro,* pero la obra que le conquista verdadera fama es *Teseo y el Minotauro,* esculpida ya en Roma (1782).

Entre sus obras maestras cuentan sus dos interpretaciones (1792-1800) de *Eros y Psiquis,* del Museo del Louvre. En la primera, la joven tendida en tierra eleva sus brazos respondiendo al amor de Eros. Concebido el tema con extraordinaria delicadeza y compuesto magistralmente, si su gracia es todavía rococó, la claridad de su composición es del más puro neoclasicismo (lám. 662). En la segunda, imagina a los dos jóvenes de pie contemplando la mariposa, con una sensibilidad casi femenina que se diría heredada de Praxíteles. Esa misma sensibilidad es la que inspira la *Hebe,* del Museo de Berlín, de que existe réplica en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y las *Gracias* (lám. 661).

Canova cultiva también el retrato, sobre todo desde que es llamado a París en 1802. El que hace de *Napoleón,* idealizado a la manera romana, desnudo y de cuerpo entero, por no haber complacido al modelo, pasa a poder de su rival Wellington. Y al de Napoleón siguen los de sus familiares, el de su hermana *Paulina,* de Venus Victrix, y el de su madre *Leticia.*

Capítulo no menos importante de su labor es el constituido por los monumentos funerarios. El primero es el de *Clemente XIV* (1787), donde con simplicidad sorprendente para los educados en el rococó muestra al Pontífice en la parte superior bendiciendo, mientras junto al sarcófago contrapone las actitudes de las figuras alegóricas de la Templanza y la Mansedumbre. Más grandioso es el de *Clemente XIII,* en San Pedro, con dos leones echados guardando la puerta del sepulcro y la erguida figura de la Fe y el reposado desnudo del Genio de la Muerte, igualmente contrapuestos (lám. 663). Su último gran monumento fueenerario es el de la archiduquesa María Cristina, en Viena (1805).

ALBERTO THORWALDSEN († 1845).—Se traslada poco antes de cumplir los treinta años a Italia, y en ella reside el resto de su vida. Algo más joven que Canova, y muerto mucho después, su neoclasicismo es más puro que el del escultor veneciano. De sensibilidad menos fina y de dotes técnicas inferiores, es hombre de temperamento sistemático, y laboriosísimo. Su obra conservada es muy abundante. Sólo el museo de su nombre, de Copenhague, cuenta más de medio millar de piezas.

Thorwaldsen procura formar su estilo exclusivamente en la escultura griega. Su principal fuente de inspiración son los frontones del templo de Egina, de la Gliptoteca de Munich, aunque también estudia con el mayor interés los mármoles del Partenón; su gran deseo es poseer un estilo más puro que el de Canova.

En la estatua de *Jasón* (1801), correcta y fría, su estilo se encuentra formado (lám. 664), lo mismo que en las de los dioses y héroes más corrientes de la mitología griega: *Marte, Cupido y Psiquis, Venus, Hebe, Las Tres Gracias*, etc. Pero la parte más atractiva de su labor son los relieves, algunos tan popularizados por los vaciados como *La Noche* y *La Aurora*.

En Inglaterra, el principal representante del neoclasicismo es Flaxman († 1826), a quien se deben los más bellos modelos de este estilo de la porcelana de Wedgwood y monumentos sepulcrales como el de *Nelson*, en San Pablo de Londres. En Alemania destacan Schadow († 1850), que modela la *Cuadriga de la Victoria* de la puerta de Brandenburgo, y Rauch, autor del monumento sepulcral de *Luisa de Prusia*. En Francia figura, entre otros, Bosio († 1845), que, como sus compañeros, esculpe numerosos retratos. De sus estatuas de tema mitológico puede recordarse la ninfa *Salmacis*, del Museo del Louvre.

FRANCIA. EL ROMANTICISMO Y EL NATURALISMO.—El romanticismo, aunque no significa en escultura un retorno al gótico, sí provoca la reacción en pro de un estilo más movido y apasionado, haciendo desaparecer los Jason, las Venus y los Marte. Los temas, aunque no falten los de carácter alegórico, se toman de la historia nacional o de la vida sencilla y humilde. Bajo el punto de vista formal, la escultura de la primera mitad del XIX es, sin embargo, en buena parte, de tradición neoclásica, y cuando la abandona parece resucitar el barroquismo dieciochesco con un sentido naturalista más intenso. A veces dirige también la mirada al Renacimiento italiano. El calificativo de romántica no responde, pues, sino en muy pequeño grado al verdadero contenido de la escultura de la primera mitad del siglo, período que es simplemente de protesta contra el neoclasicismo y, en el fondo, de desorientación y eclecticismo.

Como en pintura, el papel director corresponde durante el siglo XIX a Francia.

El tema de la *Joven griega en la tumba de Botzaris*, elegido para una de sus obras por David d'Angers († 1856), a quien se considera el padre de la escultura romántica, no deja de ser significativo, pero el principal escultor de este período es Francisco Rude († 1855), quien

en el gigantesco grupo de *La Marsellesa* (1832), del Arco de la Estrella, bajo corpulentos desnudos en actitudes grandiosas de abolengo neoclásico, descubre un ímpetu y un entusiasmo que nunca quieren expresar los maestros de la etapa anterior. De estilo no poco declamatorio, *La Marsellesa* es, sin embargo, una de las obras más bellas del siglo XIX (lámina 665). De inspiración más romántica es la estatua de *Carvaignac*, en Montmartre.

La escultura de animales cuenta ahora con uno de sus cultivadores más ilustres en A. L. Barye († 1875).

La reacción contra el idealismo neoclásico termina desembocando en un estilo naturalista, siguiendo así la escultura rumbo análogo al de la pintura, que en esta época coloca a Francia a la cabeza del arte occidental.

Figura representativa de la transición es Juan B. Carpeaux († 1875), quien no obstante expresarse en un estilo naturalista desconocido en el siglo XVIII, parece reencarnar la alegría francesa de los últimos Luises. A lo épico de *La Marsellesa,* de Rude, opone en su grupo de la *Danza* (lámina 666) de la fachada de la Opera, el movimiento gracioso de unos desnudos juveniles, que, rebosantes de entusiasmo, bailan en torno del genio del ritmo y de la danza. El encanto de lo femenino retorna de nuevo en Carpeaux al primer plano de la escultura francesa del segundo tercio del siglo. Formado en el romanticismo, ofrece en cambio, en el grupo dantesco de *Ugolino y sus hijos,* el aspecto trágico de la vida. Dentro de este tono general naturalista trabaja ya en el último tercio del siglo un crecido número de escultores. Entre ellos se distinguen por su singularidad algunos como el belga Meunier († 1905), que se hace eco de las preocupaciones sociales de la época y convierte a los mineros y obreros de su país en su tema predilecto, y Alberto Bartholomé, autor del *Monumento a los muertos,* del cementerio del Padre Lachaise, de París. Por su preocupación naturalista y su gusto por los temas de la vida diaria, debe recordarse también a Julio Dalou († 1902); pero la gran figura que llena todo el último tercio del siglo con una concepción artística nueva es Augusto Rodin.

AUGUSTO RODIN († 1917).—Después de una juventud adversa, sólo logra triunfar en vísperas ya de su edad madura. Artista de fina sensibilidad, de temperamento poético, y con un dominio excepcional de la técnica escultórica, hace seguir a ésta el rumbo emprendido por la pintura coetánea, al mismo tiempo que eleva de la vulgaridad la concepción general de los temas, sin caer en la retórica.

En *La Edad de Bronce* (1877), que representa el esfuerzo del despertar de la Humanidad, deja ver ya, dentro de su actitud sobriamente naturalista, el deseo de enaltecer la expresión sobre el puro naturalismo de su época (lám. 668). Ese naturalismo, animado por una intensa vida interior, que constituirá uno de los valores más persistentes en su obra, se acrecienta aún más en su *San Juan Bautista* (1881), cuyo fino sentido del movimiento y del valor expresivo de la actitud le conquistan definitivamente la admiración de sus contemporáneos.

En 1880 ejecuta su célebre escultura de *El pensador*, que no es, en realidad, sino el personaje central de la *Puerta del Infierno* (lámina 669) del Museo de Artes Decorativas, que no llega a terminar, y que, como se ha dicho, es su sepulcro de Julio II. Cuatro años después realiza el monumento de los *Ciudadanos de Calais* (lám. 667), su obra de conjunto más importante. La intensidad dramática del tema de aquellos vecinos de Calais que son condenados al patíbulo, se encuentra expresada con fuerza extraordinaria gracias a su sentido de la actitud y del gesto.

Desde que Rodin conquista la fama con estas obras, se limita a esculpir grupos de escasas figuras o al retrato. Entre los primeros es uno de los mejores el del *Beso* (lám. 670), en el que, como en todos ellos, es la vida más que la monumentalidad del conjunto lo que importa al artista. En los retratos, es el deseo de sorprender la expresión fugaz el rasgo más destacado. En ese deseo, Rodin, como los pintores impresionistas, se esfuerza más por la apariencia de la forma que por la forma misma. En su finísimo modelado del mármol, esa forma casi se esfuma, efecto que acrecienta frecuentemente al contraponer ese modelado al mármol a medio desbastar. En sus principales esculturas labradas en bronce, en vez de acariciar amorosamente la superficie, la presenta sólo abocetada, como si estuviera sin terminar, para que la luz cree en nuestra retina la forma definitiva.

ESPAÑA.—El siglo XIX, con el triunfo del neoclasicismo, significa para la escultura española la desaparición de la madera policromada y la reducción al mínimo del género religioso. Ya no son las cofradías y los templos los principales clientes, sino las entidades oficiales, que organizan concursos para erigir monumentos, o simplemente para favorecer al arte. Como muchas de las obras presentadas a estos concursos sólo se modelan en yeso y no se pasan al costoso material definitivo —mármol o bronce—, terminan por destruirse, y lo conservado es parte mínima de lo producido. Al lado de estos monumentos públicos prospera el retrato.

La figura más representativa del neoclasicismo, limpio de la tradición barroca, es el cordobés José Alvarez Cubero († 1827), que después de dar los primeros pasos en la ciudad andaluza con el francés Verdiguier, hace su formación en la Academia de San Fernando y la completa en París y Roma, donde cultiva la amistad del propio Canova, y pasa buena parte de su vida. Nombrado escultor de cámara, regresa a España en 1819, aunque su vida, no larga, le impide disfrutar por mucho tiempo del nuevo cargo. Su obra revela un decidido entusiasmo por el estilo italiano. El grupo de la *Defensa de Zaragoza* (1818), del Jardín de la Biblioteca Nacional, su creación más importante, se inspira tan directamente en los modelos griegos, que se explica el que se le domine también Néstor y Antíloco. Representa, en efecto, a un joven que, erguido su cuerpo, defiende a su padre herido (lám. 671). De tono menos heroico es el *Apolino,* del Museo de Arte Moderno (lám. 672). Sus retratos de *María Luisa de Parma* y de *Isabel de Braganza,* delatan la profunda influencia de Canova.

Entre los escultores neoclásicos formados en la Academia de San Fernando que trabajan en Madrid, el único que ofrece algún interés es Esteban de Agreda († 1842), autor de las estatuas que decoran el pedestal del monumento del Dos de Mayo.

Barcelona es la otra ciudad donde trabajan varios escultores neoclásicos, tampoco de gran valor, entre los que sobresale Damián Campeny († 1855), que nace por los mismos años que Alvarez Cubero. Como éste, termina sus estudios en Roma y cultiva la amistad de Canova. Los mismos títulos de sus obras en el Museo Moderno de Barcelona, *El gladiador* y *Lucrecia,* son ya buenos testimonios de su neoclasicismo. Como su vida se alarga hasta mediados de siglo, llega a sufrir la influencia del romanticismo. Algo más joven que Campeny, su paisano Antonio Solá († 1861) marcha pensionado a Roma, donde pasa el resto de su vida gozando de cierta reputación. Su obra más conocida es el grupo de *Daoiz y Velarde,* de la plaza del Dos de Mayo, de Madrid, que, no obstante la indumentaria de la época, tal vez por la naturaleza del tema de los que se sacrifican por la patria, no puede por menos de hacer pensar en los Tiranicidas. A él se debe también la *Caridad,* del Museo Nacional de Arte Moderno.

Formando puente entre el estilo neoclásico y el romántico se encuentran el valenciano José Piquer († 1871) y el aragonés Ponciano Ponzano († 1887). Piquer, romántico por temperamento y de vida inquieta, viaja por Europa y América, frecuenta a los escritores de esa tendencia y termina de director de la Academia de San Fernando y de escultor de cámara, cargo que se extingue con él. Su relieve de *La hija de Jefté*

descubre su formación neoclásica. En cambio, en otras obras revela un interés por el detalle y las calidades que manifiestan su naturalismo. Buena muestra de sus dotes para el retrato es el de *Isabel II*, del Museo de Arte Moderno. Los bustos de su mano son numerosos. Ponzano triunfa, en cambio, por su fuerza de voluntad. De su neoclasicismo romano es buen ejemplo el frontón del Congreso, donde representa a *España y la Constitución*. Contando con el favor oficial, ejecuta gran número de obras, entre ellas buena parte de las esculturas del Panteón de Infantes, de El Escorial, dejando ver con frecuencia un moderado interés naturalista.

El naturalismo avanza con el tiempo y poco después de mediar el siglo comienzan a desempeñar un papel importante en Barcelona los Vallmitjana, el mayor, y mejor dotado de los cuales, es Venancio († 1919). Gracias al taller en que trabajan en unión de numerosos colaboradores, producen buena parte de las estatuas y monumentos de la capital catalana. En el Parque de la Ciudadela se les debe la gran *Fuente de Venus* y los gigantescos grupos alegóricos que flanquean la entrada. El Museo Nacional de Arte Moderno posee de Venancio, no obstante estar firmado por su hermano, el retrato de *Isabel II*, y de éste un *Cristo yacente*. Algo más joven y menos industrializado es su discípulo Jerónimo Suñol († 1902), cuya obra más conocida es el *Dante*, del mismo Museo, que hace en Roma. Como varios contemporáneos, esculpe *Apóstoles* para San Francisco el Grande, que se decora en esta época por los principales escultores y pintores de este período.

Otros dos artistas también de origen levantino, pero que se establecen en Madrid, son Ricardo Bellver († 1924) y Agustín Querol. El primero, aunque de familia valenciana, es madrileño de nacimiento. Es artista de gran personalidad, que sabe, dentro de su estilo decididamente naturalista, dotar sus creaciones de gran fuerza dramática. Buena prueba de ello es el *Angel caído* (lám. 674), del Retiro, hecho estando pensionado en Roma, donde el desplome en el vacío y el orgullo del rebelde están expresados con sorprendente verdad. A él se debe también el enorme relieve de la *Asunción*, de la puerta principal de la catedral de Sevilla, para el que procura inspirarse en el estilo gótico del monumento. Bastante más joven, Querol († 1909) es un tortosino que inicia su carrera en el taller de los Vallmitjana. Muy protegido después en las altas esferas oficiales, recibe gran número de encargos, y para realizarlos se industrializa, malgastando sus grandes dotes y muriendo joven. A él se debe el frontón de la Biblioteca Nacional, si bien la ejecución es suya sólo en parte mínima. Sus creaciones más típicas se distinguen por una gran facilidad técnica, que favorece su gusto por

el modelado blando en que las formas se esfuman y desvanecen (lámina 673). Considérasele por ello uno de los más destacados cultivadores del modernismo de fin de siglo. Obras típicas suyas son el monumento de *Quevedo* y el *Sepulcro de Cánovas*.

Artista también de gran facilidad técnica es el sevillano Antonio Susillo († 1896), que comienza su carrera modelando en un taller de alfarero, alcanza grandes éxitos internacionales y se suicida antes de cumplir los cuarenta años. Más que en lo monumental, insiste en lo menudo y anecdótico, siendo representativo de estas facultades el *Lazarillo* del Museo de Arte Moderno. A él se deben, sin embargo, algunos monumentos en Sevilla, entre ellos, el de *Daoiz*.

El escultor en quien culmina el naturalismo de la segunda mitad del siglo, con un sentido pictórico al gusto rodiniano, es Mariano Benlliure. Excelentemente dotado para interpretar el movimiento y la expresión infantil, sus mejores creaciones son las abocetadas y las de tema de género. Así, una de las obras que pone más de manifiesto sus verdaderas facultades es la del monaguillo, que al quemarse con el incensario, mete los dedos en la boca y arquea su cuerpo presa del más vivo dolor. Titúlase el *Accidente* (lám. 675). A este mismo tipo de tema pertenecen sus bellos estudios de niños, entre los que merecen recordarse los de su *Fuente*. Gran aficionado a los toros, dedica parte de su actividad a interpretar sus más diversas actitudes (lám. 624). Autor de gran número de monumentos, el de más empaque es el de *Martínez Campos*, en el Retiro, pero probablemente el más atractivo es el funerario de *Joselito*, en el cementerio de Sevilla, donde luce su arte para captar la expresión en la bella serie de rostros de los que llevan y acompañan los restos mortales. Muerto en fecha muy reciente, y habiendo comenzado a trabajar a fines de siglo, Benlliure llena con su actividad un largo capítulo de nuestra escultura moderna.

EL SIGLO XX.—Si durante la segunda mitad del siglo XIX son los franceses los que fijan el rumbo de la escultura occidental, en lo que va de la presente centuria el estilo se internacionaliza, y los principales innovadores son de diversas nacionalidades, si bien varios de ellos residen en París.

La reacción contra el estilo de la escultura rodiniana, desvalorizadora de la forma, parte precisamente del discípulo del maestro, Antonio Bourdelle († 1929), quien, después de seguirle por algún tiempo, emprende la reconquista de aquélla, y procura asimilar lo que de movimiento y equilibrio de fuerzas existe en el arte de componer de los estilos históricos. En su *Hércules arquero* (lám. 678), el dinamismo del

arte arcaico griego, fundido en el crisol de su poderosa personalidad, con la fuerza y el sentido de lo grandioso miguelangelesco, produce la obra escultórica más hermosa del siglo XX. Esos mismos valores inspiran su monumento ecuestre del *general Alvear* en Buenos Aires (lámina 677).

Con temple mucho menos heroico, pero tal vez en forma no menos decidida, siguen la misma corriente los dos escultores franceses Maillol y Bernard.

Arístides Maillol es en el arcaismo griego y en el arte egipcio donde aprende a sentir la belleza de las superficies precisas, lisas y terminadas, y con ese renovado sentido de la forma se dedica a esculpir bellas estatuas, cuya perfecta tranquilidad espiritual pugna con el arrebato bourdeliano. El cuerpo femenino en su tema central.

José Bernard († 1931) es también otro cantor del desnudo femenino, que en su sentido de la ponderación y de la gracia descubre su sangre francesa. La bella *Joven con la vasija* (lám. 680), en la que el esfuerzo y el peso se equilibran, es probablemente su obra más inspirada.

La reacción en pro de la forma y del volumen no se detiene en el estilo equilibrado y bello de Maillol y de Bernard, en el fondo cargado de clasicismo. El ímpetu y el dinamismo de Bourdelle está más a tono con los años que preceden a la Revolución rusa.

En el eslavo Ivan Mestrovic la fuerza y el dinamismo de Bourdelle dan un paso más. En los alemanes Barlach y Lehmbruch, inspirados por el expresionismo pictórico de su país, la simplificación de la forma va pareja con la intensidad expresiva. Ernesto Barlach, poeta y escultor que experimenta la influencia espiritual rusa, gusta de labrar estatuas de madera, de anchas proporciones y planos sumarios, cargadas de apasionamiento y con frecuencia de dolor. Los títulos de sus obras, los *Desamparados* y el *Hambre* (1921) (lám. 681), no dejan de ser significativos. En tono muy distinto, pero no menos intenso, y más convencional, procura Lehmbruch expresarnos en sus estatuas, de proporciones alargadísimas, la nostalgia, el renunciamiento u otros estados espirituales, a veces cargados de misticismo.

En España, la reacción comienza a manifestarse levemente en artistas que, sin embargo, se deleitan en la finura del modelado rodiniano. Así, el catalán José Llimona (1864-1934), al mismo tiempo que esculpe el acariciado desnudo femenino de *Desconsuelo* (lám. 684), muestra en otras obras un cierto deseo simplificador, y el cordobés Mateo Inurria (1869-1924), que en el torso *Forma* (1920) (lám. 685) deja tal vez el más bello desnudo de nuestra escultura moderna, se esfuerza por alcanzar una gran simplicidad en la elegante estatua ecuestre del *Gran Capitán*.

A esta misma etapa corresponde la corta actividad del bilbaíno Nemesio Mogrovejo (1875-1910).

El proceso simplificador ya en plena marcha se intensifica en los escultores posteriores. El catalán José Clará (1878 † 1959) (lám. 686), al esculpir en 1910 su *Diosa*, está en posesión del estilo clásico y fuerte que le será propio y que anuncia una nueva etapa en nuestra escultura. Menos conocido es también, sin embargo, un excelente escultor, su paisano Enrique Casanovas (1882-1948), que cultiva igualmente con preferencia el desnudo femenino. De estilo más nuevo y progresivo es Manuel Martínez Hugué (1872-1945), catalán, de padre castellano. Conócesele con el nombre de Manolo Hugué, o simplemente Manolo, y pasa buena parte de su vida en Francia. La vida le fue difícil y triste, pero su amargura no trasciende a sus estatuas de toreros (lám. 687), manolas, baturros y vascas, ejecutadas con una factura sumaria y expresiva.

Aunque nacido en la provincia de Tarragona, Antonio Rodríguez Hernández (1889-1919), «Julio Antonio», se traslada muy pequeño a Castilla, y en ella encuentra los temas inspiradores de su obra. En la bella serie de bustos de la *Raza* (lám. 688) nos ofrece en un lenguaje naturalista atemperado en el Renacimiento cuatrocentista italiano, tipos castellanos, en los que revela su contacto con las preocupaciones literarias de su tiempo. Quien lleva a su extremo este proceso de simplificación es el palentino Victorio Macho (n. 1887). Lo preciso de la forma y lo sumario del modelado (lám. 689) son bien patentes en sus monumentos madrileños de *Galdós* y de *Ramón y Cajal*. En el sepulcro del *poeta Morales* la figura humana casi se transforma en arquitectura. Algo más joven, Emiliano Barral (1896-1936), de una familia de canteros segovianos, posee un gran dominio técnico de la piedra dura, que pone al servicio de su fuerte temperamento artístico. Su *Autorretrato* (lám. 690) es una de sus principales obras. Amigo también de esculpir en piedras duras es el salmantino Mateo Hernández (1883-1943), animalista, que nos ha dejado toda una numerosa fauna interpretada en formas muy simplificadas de pulidas superficies (lám. 683).

En este período, aunque en algún caso sin atenerse a las directrices de esta etapa estilística, deben recordarse algunos artistas que emplean la madera policromada, de tan glorioso pasado en la escuela española. Figuran en ese grupo el bilbaíno Quintín de Torre (n. 1887), quien, además de la madera, gusta de policromar el mármol, y los gallegos F. Asorey (n. 1889 † 1961) y Santiago Bonome (n. 1901). Dentro, en cambio, de la sobriedad formal propia de la época, cultiva la escultura policromada el extremeño E. Pérez Comendador (n. 1892), autor del paso del *Entierro* (lám. 691), de Santander, pero que además tiene una amplia y sabrosa labor en piedra y en bronce.

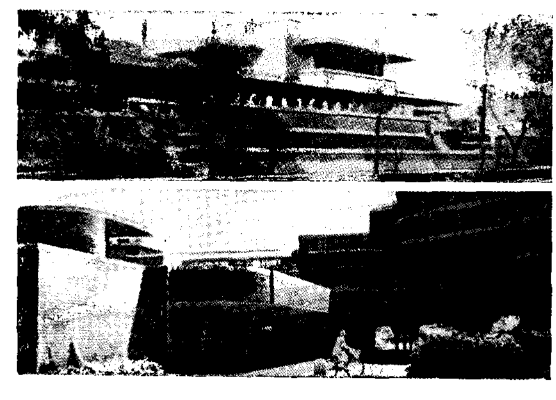
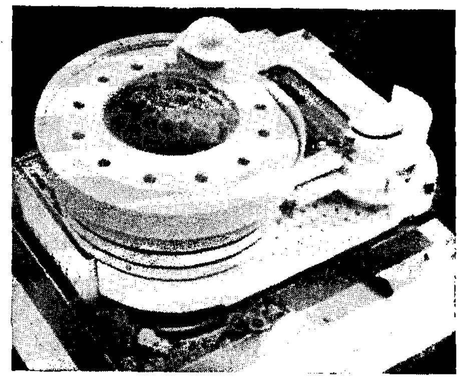
SIMPLIFICACIÓN, FORMAS CÓNCAVAS Y MOVIMIENTO.—Poco antes de 1910, la escultura, impulsada por la misma reacción en favor de la forma comentada más arriba, comienza a experimentar una transformación, que persiste en nuestros días. Aunque París es el lugar donde confluyen muchos de los artistas creadores del nuevo estilo, buena parte de ellos, y puede decirse que los de más peso en el rumbo futuro, son extranjeros.

Una de las principales novedades es creer que la forma escultórica es fenómeno de estructuración espacial. El mármol y el bronce, por otra parte, pierden su rango de materiales nobles casi exclusivos; el hierro gana buena parte del terreno que aquéllos pierden, y aparecen a su lado otros varios. Lo abstracto desempeña papel importante, y lo técnico e ingenieril pasa muy a primer plano, cifrando el escultor su orgullo en crear seres con realidad propia.

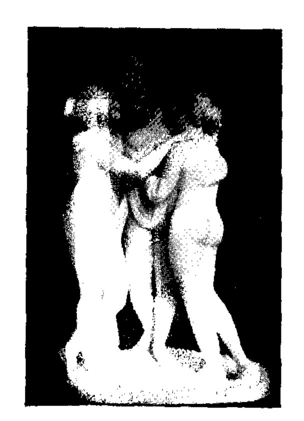
Como los comienzos de este proceso estilístico coinciden con los del cubismo pictórico, y a lo largo de su desarrollo se deja influir con frecuencia por los movimientos pictóricos contemporáneos, conviene que el lector vea en el capítulo posterior, dedicado a la pintura de este período, los comentarios a los estilos pictóricos que aquí serán aludidos.

El mismo año de 1907, en que veremos a Picasso pintar sus *Señoritas de Aviñón*, punto de partida del cubismo pictórico, el pintor francés Derain que transitoriamente cultiva ese estilo, esculpe su *Mujer sentada* (lámina 693), en la que el bloque de piedra en que ha sido esculpida es algo esencial, esbozándose apenas en él las formas humanas. Si se le compara con el *Sueño* (1902) (lám. 692), de Maillol, es decir, una figura femenina en actitud análoga, se advertirá que, no obstante los esfuerzos de éste en favor de la forma, el avance de Derain en el proceso simplificador es considerable.

Pero quien marcha decididamente por este camino, teniendo plena conciencia de lo que se propone, es el rumano Brancussi (1876-1957), que llega a París en los primeros años del siglo. Brancussi trae un fino sentido del modelado, que completa ante la obra de Rodin, y que le lleva a pulir las formas con verdadero deleite. Mas lejos de dejarse seducir por el estilo de éste, se lanza a la conquista de formas esenciales y simples, renunciando a todo lo anecdótico y procurando ofrecer en sus creaciones verdaderos símbolos. Así su segunda *Musa* (1909) (lámina 696) la esculpe ajustándola a la forma de un ovoide, donde sólo indica unos rasgos fundamentales del rostro. El ovoide será su símbolo central. En los temas que esculpe sólo quiere ofrecernos su ser esencial. El pájaro es para su vuelo, y a ese sentir responde su *Pájaro en el espacio* (1919) (lám. 694). Obra representativa suya es también el *Comienzo del mundo* (1924), donde la simplicidad, el cariñoso alisamiento

658-660.—FRANK LLOYD WRIGHT: Casa Robie, Chicago (1909). Edificio de la Soc. Johnson, Racine (Wis.) (1936-39). Museo Guggenheim, Nueva York (1956).



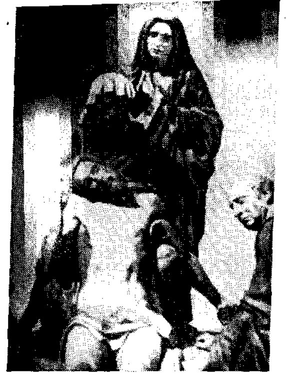


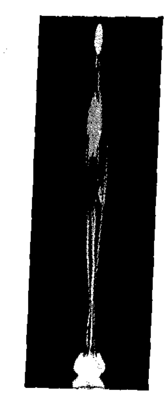
661-663.—CANOVA: Las Gracias. Amor y Psiquis. Sepulcro de Clemente X.





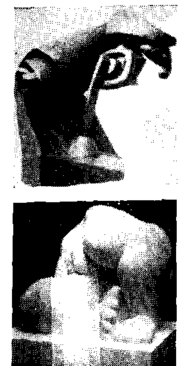
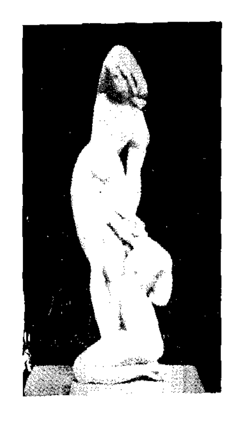
664-666.—THORWALDSEN: Jasón.—RUDE: La Marsellesa.—CARPEAUX: La Danza, París.

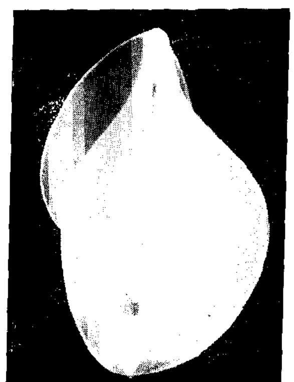


690-694.—BARRAL: Autorretrato.—COMENDADOR: Santo Entierro.—MAILLOL: Desnudo. DERAIN: Desnudo.—BRANCUSI: Pájaro en el aire.




695-701.—BOCCIONI: Botella.—BRANCUSI: Musa dormida.—BOCCIONI: Velocidad.—DUCHAMPS: El caballo.—LAURENS: Mujer dormida.—ARCHIPENKO: Grupo.—LIPCHITZ: Madre e hijo.



702-705.—GARGALLO: Profeta.—GABO: Desarrollo espacial.—PEVSNER: Columna de la Victoria.—JULIO GONZÁLEZ: Mujer con espejo.

de la forma y sus preocupaciones por superar lo puramente material es patente. El mismo nos dice: «No busquéis formas oscuras ni enigmas. Lo que os doy es puro deleite. Mirad hasta que lo sintáis. Los que más cerca están de Dios lo han percibido.»

Sólo muy pocos años más jóvenes que Brancussi otros dos escultores, italianos el uno y francés el otro, Boccioni y Duchamp-Villon, procuran también por su parte, en los comienzos de la segunda década del siglo, descubrir nuevas rutas a la escultura. Y los dos, aunque en muy distinta medida y manera, aspiran a dotarla de movimiento.

Umberto Boccioni (1882-1916), más conocido como pintor, cultiva la escultura por los años 1911 a 1913, llevando a ella la preocupación por el movimiento, propia del estilo furista de su pintura. Los elementos formales sugeridores del movimiento convierten sus figuras humanas en seres que extienden sus formas en el espacio (lám. 697). El espacio se introduce en el cuerpo de sus criaturas. Su afán de dinamismo lo lleva incluso al bodegón, como lo prueba el *Desarrollo espacial de una botella* (1912) (lám. 695).

Raymond Duchamp-Villon (1876-1916), en su amor por el dinamismo se interesa primero por el mecanismo de los miembros del cuerpo humano, interpretándolo con la mayor precisión, y en 1914 pasa al estudio de ritmo en las formas del cuerpo de los animales, sobre todo del *Caballo*. Y del modelo anatómico pasa al organismo escultórico por él creado (lámina 698). Cultiva también el retrato, que interpreta en forma no menos personal. Véase el del *Profesor Gosset* (1916).

El ruso Alejandro Archipenko (n. 1887), que, como Brancussi, llega a París con la formación recibida en su patria, se deja impresionar en sus primeros años franceses por Brancussi, pero después se dedica decididamente a abrir el volumen de las figuras, haciendo triunfar (1912) en la escultura el juego de las formas vacías y llenas, es decir, cóncavas y convexas, como puede observarse en su *Figura de pie* (1913) (lámina 700). A él se debe también en buena parte el triunfo de los llamados materiales viles que caracteriza a la escultura del siglo XX. El español Pablo Gargallo (1881-1934), que marcha joven a París, forma dentro de esta misma escultura antinaturalista un estilo muy personal. Suele trabajar en lámina de bronce, con la que crea volúmenes imaginarios valiéndose de los perfiles recortados en ellas y de los grandes planos de sombra producidos en los vanos. Ejemplo de su estilo es el *Profeta* (lámina 702).

En esta misma etapa de la evolución escultórica del siglo actual trabajan Laurens, Lipchtitz y Modigliani.

El francés Henri Laurens (1885-1954) abandona hacia 1911 su estilo naturalista, y, al contacto del pintor Bracque, cultiva el cubismo durante tres lustros, en los que se dedica a metamorfosear la figura humana para expresar mejor su idea. *Adiós* (1941) (lám. 699), el tema tan repetido desde Maillol de la mujer sentada, encarna el dolor producido por el comienzo de la última guerra mundial. El lituano Lipchtitz (n. 1891), que estudia en París y vive en Estados Unidos desde 1940, es durante algún tiempo un neto representante en escultura del llamdo en pintura cubismo sintético, como lo atestigua su *Figura sentada* (1922). Pero poco después su cubismo se relaja, el espacio entra en sus creaciones y el drama humano inspira sus temas. En el grupo de *Madre e hijo* (1945) expresa la ternura humana, si bien lo dota de un sentido ambivalente que lo convierte también en una máscara simbólica, cuyos cuernos son los brazos y los ojos están en los pechos (lám. 701). Su preocupación por el destino humano le lleva a cultivar además temas mitológicos y bíblicos. Modigliani, conocido sobre todo como pintor, se dedica unos años (1911-1915) a la escultura bajo la enseñanza de Brancussi y crea una serie de *Cabezas* de rostros alargados y melancólicos que tienen mucho de ídolos.

El constructivismo.—Terminada la primera gran guerra de este siglo, al comenzar los años veinte, el escultor, impulsado probablemente por su reacción contra los temas animados tradicionales, fija su interés en los objetos mecánicos y aspira a crear él mismo; a producir seres hijos de su pura facultad inventiva. La escultura adquiere así una realidad propia de objeto creado. El impulso más decisivo de este movimiento viene de los constructivistas rusos, a la cabeza de los cuales figura Tatlin. La meta de ese grupo es la creación de espacio por medio de estructuras espaciales, en las que se emplean los más diversos materiales. A él se debe, en 1920, la primera escultura colgante y oscilante. El constructivismo es acogido también con gran interés en Holanda y Alemania.

Las principales personalidades de esta corriente escultórica son los hermanos Naum Gabo y Antonio Pevsner, que al regresar a Rusia desde Occidente, en 1917, ingresan en el grupo constructivista, si bien por razones políticas lo abandonan poco después, publicando en 1920 su manifiesto realista, en el que, entre otras, hacen afirmaciones como éstas: «El arte tiene que arraigar en el terreno firme de las leyes reales de la vida. Todo fenómeno real es espacio-temporal... Negamos que el contorno sea forma del espacio. No puede medirse el espacio con volúmenes, como no pueden medirse los líquidos con metros. La profun-

didad materialmente delimitada es la única forma del espacio. Negamos el error de diez mil años, que ha visto en la estática el único elemento del arte. Afirmamos que la cinemática es un nuevo elemento del arte. Decimos que es la expresión real del tiempo.» Debe de recordarse que este aspecto cinético del arte había sido ya planteado por el cubismo.

Naum Gabo (n. 1890), que pasa en Occidente sus años veinte, construye en 1916 cabezas con láminas de metal de formas cóncavas o negativas; pero después abandona la figura humana, aspirando a que la escultura sea un «producto de energías espacio-temporales» en el que triunfe la impersonalidad de lo mecánico. En 1920 construye una especie de péndulo que movido por un resorte crea al oscilar una visión directa del espacio gracias a su metamorfosis formal. En 1930, estos reflectores de espacio, ya sin resorte alguno, adoptan rítmicas incurvaciones de gran delicadeza, llegando a crear ámbitos espaciales transparentes de líneas y spuerficies tangentes y secantes, cargadas de tensión orgánica. Los construye sobre un armazón sobre el que forma una especie de tela de araña de hilos de nylon, como deseando que las tres dimensiones se transformen en irradiación (lám. 703).

Antonio Pevsner (n. 1886) no se dedica a la escultura hasta 1923, comenzando por el empleo de formas cóncavas. Cuando su estilo cristaliza, a diferencia de su hermano, construye sus estructuras con un punto de vista principal (lám. 704), lo que presta a sus creaciones un cierto aspecto icónico más monumental, y hasta para algunos con un profundo simbolismo de índole religiosa.

Al lado de estos dos artistas debe recordarse el húngaro Moholo-Nagy (1895-1946), que trasladado a Berlín, sigue el constructivismo ruso y holandés, y construye moduladores espaciales en flexible plexiglás, y el alemán Schlemmer (1888-1943), que emplea formas cóncavas y convexas y procura sintetizar las formas geométricas con las orgánicas.

La revolución nazi, al cerrar la Bauhaus, en la que trabajan varios de los artistas de esta tendencia, pone fin al constructivismo, que sólo llega a contar con unos diez años de vida floreciente.

EL SUPERREALISMO.—Hacia 1930, el constructivismo va perdiendo vitalidad, y su estilo ingenieril y racional comienza a extinguirse. Frente a él, sin llegar a formar un grupo organizado, y sin el acostumbrado manifiesto, un grupo de media docena de artistas crean un nuevo estilo, de inspiración dadaísta, pero en el lenguaje abstracto y con una buena dosis de constructivismo. Son años en los que el superrealismo también triunfa en la pintura, aunque no pocas de sus preocupaciones carecen de eco en la escultura.

Una de las personalidades más poderosas, creadoras del nuevo estilo escultórico, es el español Julio González (1876-1942), hijo de una familia de forjadores. Trasladado a París al comenzar el siglo, frecuenta la amistad de Picasso y Brancussi, pero no abandona los pinceles por la escultura en hierro hasta 1926. Hacia 1930, tomando como punto de partida las obras de su paisano Gargallo, hace una serie de cabezas o máscaras faciales. Su estilo más personal, sin embargo, es el de las esculturas, donde lo lineal domina sobre el de las superficies encajadas, y se conjugan el constructivismo y el superrealismo (láms. 705, 706). Sus creaciones más parecen inspiradas por un sentimiento trágico que por una actitud optimista. En ellas apenas se percibe la figura animada, y los elementos formales que la componen, por lo común contradictorios, se unen con dureza, aunque constituyendo conjuntos coherentes, algunos de los cuales han evocado los temas de martirio de Kafka.

Aunque su poderosa personalidad, como veremos, sólo se manifiesta íntegramente en la pintura, debe recordarse en este lugar el nombre de Picasso, que también cultiva la escultura, y del que decía Julio González que «todo lo que ve se le convierte en forma plástica».

El estrasburgués Hans Arp (n. 1887), que vive en contacto con los medios artísticos alemanes y franceses, y es, como veremos, uno de los fundadores del dadaísmo en Zurich, gusta de crear formas flúidas, especie de plasmas cósmicos en proceso de crecimiento con movimientos germinativos. Otras veces, para crear su obra, une los objetos más diversos (lám. 707).

En vísperas del nuevo siglo nacen dos artistas, de habla inglesa, creadores de modalidades escultóricas originales.

El inglés Henry Moore (n. 1898) hace una profesión de fe artística muy representativa de los escultores de su generacón: «Toda buena obra de arte encierra elementos abstractos y elementos superrealistas, orden y sorpresa, inteligencia e imaginación, conciencia y subconsciencia.» Moore gusta de volúmenes indiferenciados y flúidos como Arp, y de introducir espacio en las figuras en forma de grandes huecos. Hijo de una familia de mineros, se ha querido ver en su contraposición de formas exteriores e interiores, de tipo cavernoso, la huella dejada en su sensibilidad por el escenario de sus años juveniles. Sus dos temas preferidos son la *Madre y el hijo* y la figura yacente, en la que procura expresar su concepción del cuerpo humano, paisaje y forma orgánica a un tiempo. Bajo el signo del constructivismo crea estructuras inspiradas, sobre todo en huesos, conchas y piedras con hilos tendidos: friso del edificio *Time* y *Life* (1952) (lám. 708).

El norteamericano Alejandro Calder (n. 1898), que abandona la ingeniería en Filadelfia y forma su estilo en París (1926), comienza por representar con alambres temas circenses, en los que el constructivismo ruso se aúna con la caricatura y el superrealismo. Hacia 1930 crea ya el tipo de obras que ha hecho famoso su nombre: las esculturas llamadas en inglás «mobiles», es decir, no fijas, cambiantes. Aunque no faltan precedentes de esculturas de esta naturaleza —péndulo oscilante de Naum Gabo, por ejemplo—, es Calder quien le da la forma artística, introduciendo decididamente en la escultura la mutabilidad. Sus obras están labradas en alambre y lóbulos, en parte inspirados en los del pintor Miró, y adoptan formas que semejan animales o plantas preferentemente asimétricas, y, como queda dicho, inestables. Aunque en un principio esa mutabilidad la confía a un motorcito, después la ha dejado a merced del aire (lám. 709). El italiano Alberto Giacometti (n. 1901) procura expresar la magia del ídolo y se preocupa por crearle su escenario adecuado. Sirva de ejemplo el *Palacio a las cuatro de la madrugada* (1932).

Además de los nombres de Julio González y Picasso, creadores del estilo, deben recordarse los de otros escultores españoles que se hacen eco de análogas inquietudes estéticas. Así, Angel Ferrant (1891-1960), además de esforzarse por simplificar la forma con la gracia y delicadeza, lleva el movimiento a la escultura —tipos regionales del Teatro Albéniz— e incluso crea obras del tipo de Calder. El toledano Alberto Sánchez (n. 1897), panadero de oficio y de fina sensibilidad artística, expresa sus grandes preocupaciones estéticas en un lenguaje superrealista pletórico de personalidad. Nacidos ya en nuestro siglo, el guipuzcoano Jorge Oteyza (n. 1908) hace que el espacio juegue en sus esculturas tanto papel como en las de Moore, y el madrileño Carlos Ferreira (n. 1914) se siente movido por la elegante simplicidad de Brancussi.

CAPITULO XXIV

PINTURA FRANCESA E INGLESA DESDE EL NEOCLASICISMO HASTA FINES DEL SIGLO XIX

EL NEOCLASICISMO FRANCÉS DE DAVID A INGRES.—Ya quedan expuestas, al tratar de la arquitectura neoclásica, las características generales del nuevo estilo y las circunstancias estéticas e históricas que favorecen su nacimiento y su triunfo. Aunque éste sólo se consuma con el de la Revolución, los comienzos son más remotos. Recuérdese cómo cuando Diderot ataca las pinturas de Boucher, recomienda ya la serenidad del arte antiguo, y que el jefe de la nueva escuela, Luis David, expone en 1785 el lienzo del *Juramento de los Horacios* (lám. 714), una de sus obras más famosas y representativas. Lo cierto es que con la victoria del neoclasicismo se inicia el período que podríamos llamar francés de la historia de la pintura, durante el cual París se convierte en el centro de donde irradian las principales novedades estilísticas.

Los pintores neoclásicos encuentran el grave inconveniente de no disponer de modelos importantes de la pintura clásica. Los edificios y las esculturas abundan en Italia, pero, en cambio, no existen las grandes obras de los maestros de la antigüedad que permitan conocer las perfecciones alcanzadas en el color, y los pintores tienen que buscar su fuente de inspiración en la escultura, y más concretamente, en el relieve, es decir, en un arte monocromo. Esa monocromía de sus modelos les hace olvidar elemento tan capital en el arte pictórico como el color, y sus creaciones adolecen de una lamentable pobreza cromática. Porque del olvido se pasa al desprecio, llegando algunos neoclásicos alemanes, con ese extremismo tan propio del genio germánico, a hacerse la monstruosa pregunta de si deben realmente pintar sus cuadros. La pintura incolora o monocroma será el ideal de algunos exaltados.

L. DAVID (1748-1825).—El verdadero creador del estilo neoclásico en pintura es el parisiense L. David, casi riguroso coetáneo de Goya. Pese a esa serenidad que caracteriza al neoclasicismo, ya hemos visto cómo sus propagadores son con frecuencia de espíritu batallador e intransigencia nada comunes, y David no es una excepción. Convertido el nuevo estilo en bandera estética de la Revolución, David, además de pintor, es político activo. Miembro de la Asamblea Nacional que condena a muerte a Luis XVI, ingresa en la cárcel al caer Robespierre, y entusiasta más tarde de Napoleón, muere desterrado en Bruselas.

Discípulo de Vien, el primer adepto al neoclasicismo, deja ver en sus primeras obras la influencia de Boucher; pero en 1785 pinta ya el *Juramento de los Horacios,* en el que triunfa (lám. 714) el nuevo estilo. Su exposición en Roma alcanza éxito extraordinario, y desde entonces no abandona el género heroico. Dentro del campo de la historia antigua, pinta aún el cuadro de *Las sabinas* (1799), en el que, mientras unos contemporáneos quieren ver el deseo de paz entre los partidos políticos, otros tratan de identificar en sus bellos desnudos el retrato de las damas parisienses más distinguidas de la época.

David no tarda en convertirse en el pintor de la Revolución. Superintendente de Bellas Artes bajo el Terror, pinta el *Marat muerto,* del Museo de Bruselas, y el *Juramento de los Horacios* se convierte, traducido al lenguaje revolucionario, en el *Juramento del Juego de Pelota,* que ha de colocarse en el Salón del Consejo Legislativo, y que no llega a terminar. Elegido más tarde pintor de cámara de Napoleón, recibe el encargo de varios lienzos para glorificar sus triunfos, entre los que destaca el de su *Consagración* (1805), del Museo del Louvre. Cuadro de proporciones gigantescas, poblado de numerosísimos personajes, los grupos aparecen distribuidos hábilmente para contribuir al solemne aspecto del conjunto. Para componerlo ha de luchar con los retratados, deseosos de ocupar sitio más preeminente, con las opiniones del gran maestro de ceremonias y con las del propio emperador.

Pese a sus teorías clásicas y a sus intransigencias, cuando L. David pinta retratos y se enfrenta con el natural, sus convencionalismos pierden fuerza y sus grandes dotes le hacen crear obras de excelente calidad pictórica. El de *Madame Récamier,* que deja sin concluir al saber que la retratada ha encargado otro a Gérard, es de gran sencillez y elegancia (lám. 711).

El estilo de David no tarda en imponerse a la nueva generación francesa, a la que domina durante el primer cuarto de siglo. De sus tres principales discípulos, Gros († 1835) es el cronista gráfico que, con el tono heroico del neoclasicismo, representa los triunfos de Napoleón,

al que acompaña durante su juventud en las campañas de Italia. En *Los apestados de Jaffa* (1804) deja ver, sin embargo, un gusto por el color y por la luz ajeno a la ortodoxia davidiana, no obstante haber sido él a quien el maestro deja al frente de su taller al partir para el destierro. Gérard († 1837), aunque crea obras tan conocidas como *El Amor y Psiquis*, se distingue como el retratista del grupo, y, naturalmente, pinta a Napoleón en repetidas ocasiones. Girodet († 1824), el amigo de Chateaubriand, revela en los temas de sus cuadros y en su afición a los efectos de luz de luna —*Atala conducida al sepulcro*—, su contacto con el espíritu del romanticismo.

El último gran representante del neoclasicismo es Juan A. D. Ingres († 1867). Algo más joven que los anteriores, y formado en el taller de David ya en los últimos años del siglo, su larga vida le obliga a contemplar el triunfo del romanticismo y del realismo. Pero Ingres no es un davidiano puro. Su prolongada permanencia en Italia despierta en él profunda admiración por Rafael, a quien proclama su maestro, que no en vano su *Apoteosis de Homero* (1827), pese a sus rigideces y a su falta de movimiento netamente neoclásicos, hace pensar en el *Parnaso*, del pintor de Urbino. Y, por otra parte, el mundo antiguo —ya helénico para él y no romano— pierde el tono heroico y republicano de David, y se convierte en un rico repertorio para cantar las perfecciones del desnudo femenino (lám. 710), sin excluir, por otra parte, los temas orientales o medievales. Pero, pese a esa mayor transigencia, cuando los neoclásicos ven amenazada su dictadura por el avance de los románticos, Ingres regresa a su patria y se pone a la cabeza de los continuadores del maestro para defenderlos de lo que llaman «invasión de los bárbaros». Entonces será Ingres quien desde la Academia de Bellas Artes fulminará contra el romántico Delacroix los rayos del moribundo davidianismo. La lámina 712 es ejemplo de sus dotes de retratista.

Los Nazarenos alemanes.—El neoclasicismo produce en Alemania un grupo de pintores que, reunidos en Roma hacia 1810, en un viejo convento del Monte Pincio, no pocos de ellos protestantes convertidos al catolicismo y con más fe y fervor religioso que talento pictórico, sienten el encanto de los prerrafaelistas. Regidos por Federico Overbeck († 1869), cultivan con particular interés el fresco. Las dos primeras empresas que realizan en común, en esta técnica, son una sala de la casa del cónsul de Prusia con historias de la *Vida de José* y tres del Palacio Massimi, dedicadas a *Dante, Ariosto* y *Tasso*. Obra representativa de Overbeck es el *Triunfo de la Religión sobre las Artes*, del

Museo de Francfort, donde se advierte el decidido deseo de seguir los pasos de Rafael. Mejor dotado que él, Cornelius († 1867) pugna por crear un estilo alemán.

EL ROMANTICISMO. DELACROIX. EL PAISAJE.—Como es natural, la dictadura de los davidianos no puede por menos de producir las protestas inspiradas por el cambio de gusto que el andar del tiempo lleva consigo. En los salones que siguen a la Restauración, la corriente romántica, que al mismo tiempo que el neoclasicismo comienza a manifestarse en pleno siglo XVIII en artistas como Fragonard, aparece cada vez más agresiva y desafiadora. Figura señera de este primer momento es Gericault († 1824), quien al pintar en la *Balsa de la Medusa* (1819) (lámina 713) la angustia y los sufrimientos de unos náufragos, crea el primer gran cuadro de inspiración romántica. Su influencia en el futuro de la pintura francesa es decisiva.

El Salón de 1824 se considera que abre ya una nueva época en la historia de la pintura francesa. Concurren a él por primera vez, después de las guerras napoleónicas, los pintores ingleses, que, libres de la maléfica influencia davidiana, deslumbran al público con su rico colorido y sus bellos paisajes, y en él expone Delacroix su cuadro de la *Matanza de Scio* (lám. 715). El contraste con el seco estilo neoclásico es demasiado fuerte para que la reacción no cobre vuelos de triunfo, y ya hemos visto cómo, al contemplar los davidianos el peligro, tocan a rebato y regresa Ingres precipitadamente de Italia.

El mundo antiguo comienza a pasar a segundo plano y la Edad Media a ocupar su puesto. Junto a ella se convierte el Próximo Oriente en tema preferido de los pintores franceses. Ese interés por el Oriente se ve favorecido por la nueva empresa nacional de la conquista de Argelia, y la rica policromía del pueblo árabe se convierte en el mejor antídoto contra el pobre colorido davidiano. La contemplación de los paisajes ingleses, por otra parte, provoca al cabo de muy pocos años el nacimiento de la escuela de Barbizón, dedicada exclusivamente al paisaje, el género despreciado por el neoclasicismo.

La lucha, con todo, es dura. Dueños los davidianos de los principales baluartes de la administración —Academia, Escuela de Bellas Artes y Escuela de Roma—, rechazan sistemáticamente una y otra vez el nuevo arte, que con Delacroix a la cabeza concluye por triunfar y barrer a sus contrarios. Para los franceses del Segundo Imperio (1848-1870) el idealismo neoclásico sólo es un pasado.

El verdadero héroe del nuevo estilo es, pues, Eugenio Delacroix († 1863), que, nacido en los últimos días de la Revolución, conoce

muy niño los esplendores del Imperio napoleónico, pero siente un decidido entusiasmo por la vida exuberante y el derroche de color de Rubens y Rembrandt, antítesis del davidianismo. Mientras que su visita a Inglaterra, como consecuencia de la Exposición de 1824, le descubre las perfecciones técnicas de los grandes pintores ingleses, el viaje a Marruecos deja en su fogoso temperamento huella mucho más profunda. En los mercados y palacios marroquíes queda deslumbrado por la luz y los derroches de color de la vida oriental.

Si en la *Matanza de Scio*, ya citada, se hace eco de la corriente de simpatía por los griegos que luchan por su independencia, y el tema es de inspiración romántica, desde el punto de vista formal es una pintura barroca seiscentista. En la *Muerte de Sardanápalo* (1827), que representa el momento en que los esclavos del monarca oriental matan a sus mujeres y sus caballos favoritos antes de que el fuego consuma las fabulosas riquezas de su palacio (lám. 716), es el Oriente antiguo el que estimula su imaginación, pero continúa siendo Rubens quien inspira sus pinceles. Lo mismo que el pintor flamenco en sus grandes composiciones mitológicas, amontona hermosos desnudos femeninos, corceles encabritados y aparatosas vajillas de oro.

En pleno furor neoclásico, en los últimos años del siglo, un crítico llega a escribir: «Del paisaje nada os digo; es un género que no debiera cultivarse.» Y, en efecto, el paisaje bajo los davidianos casi puede considerarse que desaparece como género independiente. El romanticismo lo vuelve a la vida, y ya hemos visto cómo uno de los beneficios de la concurrencia de los ingleses al Salón de 1824 es el nacimiento de la llamada escuela de Barbizón. La principal figura del paisaje francés de este momento es Camilo Corot (1875), que formado en el paisaje clásico italiano, sabe hacerlo evolucionar en el sentido moderno, presintiendo, antes que los impresionistas, que es, ante todo una ordenación de valores según la luz y la distancia. Temperamento lírico, y enamorado, como Lorena, de las luces suaves, es el pintor de los paisajes crepusculares y de los cambios de luz a lo largo del día (lám. 717).

El jefe del grupo de Barbizón es Teodoro Rousseau († 1867), que crea su estilo en los maestros holandeses, y se preocupa más por lo arquitectónico del paisaje que por interpretar finos matices. Uno de los más fecundos del grupo es Narciso Díaz de la Peña († 1876), hijo de un emigrado español.

El realismo: Courbet.—La corriente realista que se va abriendo paso dentro del romanticismo produce sus personalidades más representativas bajo el Segundo Imperio, en el tercer cuarto de siglo. Este

movimiento artístico es de escasa novedad en el aspecto puramente técnico. Revolucionario frente a las normas del neoclasicismo, su técnica es, sin embargo, la tradicional barroca. Pero, en cambio, los temas preferidos delatan una nueva actitud ante la vida. La frase de Courbet: «Si queréis que os pinte diosas, mostrádmelas», revela claramente su deseo de atenerse al natural. En este cambio de rumbo, la influencia de la pintura española parece que es decisiva, influencia que se ve, además, favorecida por el Museo Español, formado en el Louvre por Luis Felipe. Pero a esta actitud naturalista, que agrega poco a las grandes escuelas barrocas, viene a unirse un interés social, que refleja las preocupaciones de los nuevos tiempos. Así como el neoclasicismo quiere encarnar la sobriedad y austeridad de costumbres de la República romana frente a la relajación de la corte de Luis XV, para Proudhon, que en 1840 publica su famoso trabajo *¿Qué es la propiedad?*, el realismo es la esencia del arte democrático. El tema del trabajo como problema, visto desde su ángulo doloroso, entra en la historia de la pintura.

Como es natural, esta corriente comienza a manifestarse en artistas cuya mano mueve un arrebato de estirpe romántica, o cuyo espíritu está dotado de un lirismo que delata ese mismo origen. Tal es el caso de Daumier (1808-1897), autor del *Vagón de tercera* (1856) y de historias del *Quijote* (lám. 721), y de J. Francisco Millet (1814-1875). La preocupación social de la época, a pesar de haberlo él negado reiteradamente, quiere ver en éste a uno de sus paladines. Nuevo Le Nain novecentista, en realidad es el cantor del trabajo monótono y duro del campesino, que él contempla como un espectáculo grandioso henchido de reposada emoción y que interpreta sacrificando a la idea fundamental todo lo anecdótico y secundario. Ese es el sentido de *El sembrador* y de *Las espigadoras*, aunque algunos contemporáneos sólo creen ver en el primero una siembra de metralla contra la miseria del trabajo, y en las segundas, a las Tres Parcas del pauperismo. En la *Pastora guardando sus ovejas* y en *El Angelus* (lám. 718), la hora del crepúsculo que ilumina la llanura nos descubre su íntimo sentido poético, principal resorte de su inspiración.

Poco más joven que Millet y de técnica más sabia y decidida, Courbet (1819-1877), influido por su paisano Proudhon, considera, en cambio, que la pintura, al igual que la literatura, tiene una finalidad social y siente el orgullo de ser llamado realista. Como Luis David, muere en el destierro por sus actividades políticas. Comentados por Proudhon, sus *Picapedreros* (1849) son la «moral en acción», el fin y el comienzo de la vida del hombre que de niño lleva piedra en una espuerta y ter-

mina a los setenta años picándola de rodillas. Su obra cumbre, el *Entierro de Ornans* (1851) (lám. 719), despierta protestas tan airadas de la oposición como aplausos entusiastas de parte de aquél. Cuadro de enormes proporciones como la *Coronación*, de David, es, en cierto modo, su réplica realista. Sus enemigos lo califican de «caricatura irreverente». Pero, por encima de su actitud ante los temas, sobresale entre sus contemporáneos por su técnica vigorosa y fuerte.

Las últimas grandes figuras del realismo francés se desinteresan ya de las preocupaciones sociales de Courbet, y a esta segunda etapa realista corresponde, como veremos, buena parte de la carrera de Manet, pintor, además, particularmente representativo de este momento por sus temas y su entusiasmo por los maestros españoles.

LOS IMPRESIONISTAS. MONET.—En 1874, medio siglo después del Salón en que el romanticismo comienza a triunfar con la *Matanza de Scio*, de Delacroix, y al dar cuenta el periodista Leroy de una Exposición en la que figura un cuadro de Claudio Monet, rotulado *Soleil levant, Impression*, titula su artículo, un tanto burlonamente: «Exposición de impresionistas». Figuran en ella, además de Monet, los después definidores de la nueva corriente artística, Renoir y Degas, y, aunque no les agrada el apelativo, pues prefieren ser llamados independientes, terminan por aceptarlo y organizan nuevas exposiciones bajo ese nombre.

Rama del mismo tronco que produjera el realismo, la denominación de impresionismo revela en el fondo algo esencial en la nueva actitud. La realidad es para ella la apariencia puramente transitoria de las cosas, ofrecida al pintor en el momento de contemplarlas; más que una realidad, lo que existe es una infinita serie de realidades creadas por la luz y por los reflejos de los cuerpos en el momento mismo en que son contemplados.

Y como quien crea esa realidad es la luz, la luz centra todo el interés de la nueva técnica. Mientras Courbet pinta, como los tenebristas del siglo XVII, bajo la artificiosa iluminación del taller, los impresionistas pintan al aire libre, y a la pintura oscura y tenebrosa de aquél, aún más ennegrecida posteriormente por el empleo del betún, oponen una pintura clara y luminosa.

Los descubrimientos físicos contribuyen en no pequeña medida a que los pintores transformen la técnica pictórica. Los estudios de Chevreul —*La ley del contraste simultáneo* (1839)—, les demuestran en forma científica lo que, en parte, los grandes maestros han realizado por experiencia: que los colores se intensifican con su comple-

mentario, que nuestra retina tiñe la sombra con el complementario del color del cuerpo que la proyecta, que la simple yuxtaposición de dos colores primarios produce en la retina el secundario correspondiente, etc. Por eso, en lugar de aplicar los colores ya mezclados en la paleta, deciden emplear la técnica denominada de la «división del tono», es decir, el uso de los colores puros en el cuadro para que sea nuestra retina la que realice la fusión y cree el nuevo color. El pincel, en vez de acariciar la forma al extender el color, se limita a dar pinceladas sueltas creadoras de vibraciones cromáticas. Vista de cerca la factura, produce el efecto de no estar terminada; pero a cierta distancia, esas vibraciones la hacen ligera y llena de vida y la convierten en un incesante fluir de pequeños reflejos.

En manos de los últimos impresionistas la forma termina escapándose de sus pinceles, y con ellos la reacción contra el triunfo del volumen agrisado del neoclasicismo alcanza su punto culminante.

Los precedentes históricos de la técnica impresionista no faltan en los grandes pintores del siglo XVII, como Frans Hals y Velázquez, y en otros más recientes, como Turner. Ultimamente se ha llamado la atención sobre la influencia ejercida por Boudin (1824-1898) (lám. 722) y por el holandés Jonkind (1819-1871).

Aunque hasta hacia 1870 se mueve bajo diversas influencias, entre ellas la del mismo Courbet, Claudio Monet (1840-1926) es la figura más representativa del impresionismo. Hijo de El Havre, siente un gran amor por el mar y el paisaje, amor que sus viajes a Holanda y el estudio de la obra de Turner en Inglaterra acrecientan y que le decide a dejar el cuadro de figura y a entregarse de lleno al paisaje, que para él es, sobre todo, el del valle del Sena, de donde apenas sale. De acuerdo con las características arriba apuntadas, de las que es él principal creador, lo que le interesa no es la composición del paisaje o, lo que es lo mismo, el asunto, sino el incesante cambiar de la luz en las diversas horas del día, que interpreta con técnica divisionista y anima con sombras vivamente coloreadas (lám. 723).

En su deseo de interpretar las más leves mutaciones de la luz y los más fugaces reflejos de unos colores en otros, termina pintando sus conocidas series, en las que repite multitud de veces la misma vista bajo todas las iluminaciones posibles. En las *Ninfeas* (lám. 724) presenta una y otra vez las inagotables variantes del color de los reflejos del agua del estanque de su jardín, poblado de plantas acuáticas. Otra serie famosa es la de la *catedral de Rouen* (lám. 725), que pinta no menos de cuarenta veces.

Unos diez años más viejo que Monet, y con un sentido más tectónico del paisaje, Camilo Pissarro (1831-1890) es, sin embargo, un genuino representante del impresionismo, llegando a practicar incluso la modalidad puntillista de que después se tratará (lám. 726). En su obra, además del paisaje puro, abundan las vistas de ciudades. La tercera gran figura es Alfredo Sisley (1839-1899), nacido en Francia, de padres ingleses, que, gracias a su fina sensibilidad, es probablemente el autor de los paisajes más atractivos de la escuela (lám. 727).

En cuanto a los principales pintores de figuras, Manet, Degas y Renoir, su actitud frente al impresionismo y su papel en la evolución del estilo es diferente. Algo mayores los dos primeros que Monet, han desarrollado una obra importante antes de cultivar el nuevo estilo; pero mientras Manet muere apenas cumplidos los cincuenta años, a poco de entregarse a él, Degas, que vive más de ochenta, no sólo tiene tiempo para superarlo, sino para declararse abiertamente su enemigo. Renoir, discípulo a veces infiel de la técnica impresionista, termina cultivando la escultura.

MANET.—Manet (1832-1883), antes de aceptar el impresionismo, es la gran figura del estilo realista en su etapa más tardía. A pesar de la mucha mayor luminosidad de sus cuadros de última época, parece, sin embargo, haber gustado desde muy pronto de la luz de cielo abierto. «Cuando llego a mi taller —dice— creo entrar en una tumba.» Las preocupaciones sociales y el tono acre y un tanto bronco y pesado de Courbet, en cambio, no dicen nada a su temperamento, mucho más delicado y, pese a esas notas realistas de varios cuadros suyos, que tantas protestas despiertan, revela una sensibilidad más francesa.

Una de las características más destacadas de su estilo y de su obra es el entusiasmo que siente por la escuela y los temas españoles. Velázquez deja en él huella perdurable, y un viaje a España le descubre a Goya, cuya influencia es aún más profunda en él, tanto en su manejo de color como en el arte de componer y en la elección de los temas. Su *Balcón*, del Luxemburgo, no puede por menos de recordar *Las majas en el balcón*; el *Fusilamiento de Maximiliano* es el conocido asunto goyesco, y España continuará inspirándole su *Lola de Valencia*, sus toreros y sus mendigos.

La comida en el campo —Le dejeuner sur l'herbe—, de 1863, en que representa a dos jóvenes desnudas comiendo sobre el césped, acompañadas por dos caballeros vestidos a la moda (lám. 728), provoca violentas protestas. El asunto se considera injustificadamente como una ofensa a la moralidad, sin pensar en que se limita a poner al día el viejo tema

del *Concierto campestre,* de Giorgione, y, por añadidura, según se averigua después, haciendo adoptar a los principales personajes las actitudes del *Juicio de Paris,* de Rafael. Pero su iluminación clara y la yuxtaposición de colores sin tonos intermedios, no puede por menos de chocar con el colorido tradicional.

Las bellas armonías de blancos y negros de la *Olimpia* (1865) (lámina 720) tampoco saben apreciarla sus contemporáneos, que sólo ven en ella el cuerpo de una «planchadora de Batignolle» con huellas demasiado sensibles del corsé, y en la negra con el ramo de flores, el comentario cínico de la venalidad de la joven.

Al mediar la octava década del siglo, la paleta de Manet se aclara y se deja seducir por el impresionismo. El ejemplo de Monet, sin embargo, no consigue hacerle emplear, salvo excepcionalmente, la técnica divisionista. Aunque pinta paisajes como el de Argenteuil (1874), la figura humana continúa siendo lo esencial para él. El *Bar de Folies Bergère,* pintado el año antes de su muerte, y *La barca* (lám. 729), descubren su honda preocupación por el estudio de la luz y del color planteado por el impresionismo.

DEGAS. RENOIR.—Degas (1834-1917) es persona culta y de espíritu fino e inquieto, que no considera nunca haber llegado a la meta final de su estilo. Salido del círculo de Ingres, se encuentra dotado de un sentido clásico de la forma que es sensible, sobre todo, hasta que se incorpora al impresionismo en sus primeros momentos, y que, en realidad, no llega a abandonar. Renuncia entonces a los temas históricos, y, entregado al deseo de fijar en el lienzo lo intrascendente y momentáneo propio del impresionismo, pone su vista en temas de movimiento, que, al igual que Manet, repite con insistencia. Las tranquilas aguas de las *Ninfeas* se convierten para él en los graciosos cuerpos de las bailarinas enmarcadas por las leves gasas de sus faldillas, vistas en los interminables pasos y ejercicios de los ensayos teatrales (lám. 730).

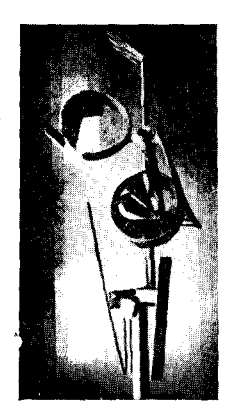
Renoir (1841-1917), artista tal vez supervalorado por la fama, es el representante en el impresionismo del amor francés por el desnudo femenino, desnudo que en este caso tiene más de Rubens que de Boucher, si bien carece del fuego del maestro flamenco. Sus formas poco elegantes, a veces parecen perderse. Una de sus obras más bellas, desde el punto de vista de la luz y del color, y como reflejo del placer de vivir francés del siglo XIX, es *Le Moulin de la Galette* (lám. 732). Renoir, desde que se incorpora al impresionismo, practica la técnica divisionista, emplea los tonos puros y se preocupa de la luz a pleno cielo con el extremismo de un definidor del nuevo estilo. Pero en algún período de su

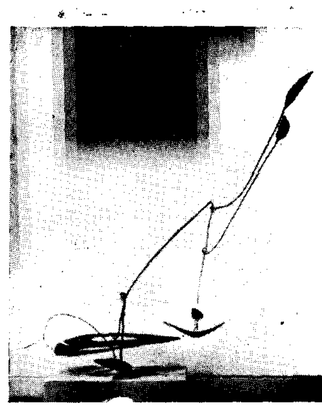
vida abandona esa técnica impresionista, sin perjuicio de volver a ella para dejarla de nuevo al final de su vida y preocuparse más por el volumen de las cosas que por la luz, hasta el punto de haber practicado entonces la escultura.

EL NEOIMPRESIONISMO: SEURAT Y SIGNAC. VINCENT VAN GOGH. TOULOUSE-LAUTREC.—A los diez años de haberse celebrado la exposición de 1874, un nuevo grupo de pintores comienza a manifestarse insatisfecho con el impresionismo puro. En 1884 se organiza el Salón de los independientes a que pertenece Seurat, que se compromete a exponer cuantas obras envíen sus miembros, y por esos años Cézanne se retira a Provenza, y Gauguin a Bretaña, Toulouse-Lautrec inicia su carrera y Van Gogh llega a Francia.

Seurat (1859-1891), partiendo de la técnica divisionista del color del impresionismo, da un paso más en el mismo sentido y crea el puntillismo. En vez de pintar con pinceladas más o menos largas, aplica el color en una continuada serie de puntos. Pero lo esencial en el movimiento representado por Seurat en el aspecto cromático es el deseo de emplear el color con un criterio científico. Pissarro le denomina «impresionismo científico» para diferenciarlo del de Manet y sus compañeros, al que llama «impresionismo romántico», pero termina conociéndose bajo el nombre de neoimpresionismo. La novedad de Seurat no se reduce a la técnica puntillista y a su base cromática más científica. Su arte de componer claro y monumental, inspirado a veces en la proporción áurea y en el triángulo egipcio, y su interés por que la forma recobre el valor perdido en mano de los impresionistas puros, le convierten en uno de los más ilustres predecesores del nuevo estilo. *La Grande Jatte* (lám. 733) y los *Bañistas* (1884) patentizan esos valores. Aunque Seurat muere apenas cumplidos los treinta años, su técnica puntillista no muere con él, sino que Signac (1863-1936) continúa empleándola durante mucho tiempo (lám. 734). Este publica en 1899 su libro *De Delacroix au Neoimpressionisme.*

Análoga novedad, aunque de signo diferente respecto del impresionismo puro, representa Van Gogh (1853-1890), el primer artista extranjero de verdadera importancia que aparece en el escenario de la pintura francesa moderna. Es un holandés que brilla con fulgor y brevedad de meteoro en el cielo del impresionismo francés, y consumido por sus delirios de luz y color muere pintando, recluido en el manicomio de Arlés, tras una vida artística de media docena de años, al cumplir los treinta y siete. De espíritu desequilibrado, hijo de un pastor protestante, después de estudiar Teología y predicar a los mineros belgas,



706-709.—JULIO GONZÁLEZ: Sueño.—ARP: Forma.—MOORE: Formas internas y externas.—CALDER: Lirio.





710-712.—INGRES: Fuente.—DAVID: Madame Recamier.—INGRES: Condesa de Hassonville, M. del Louvre.



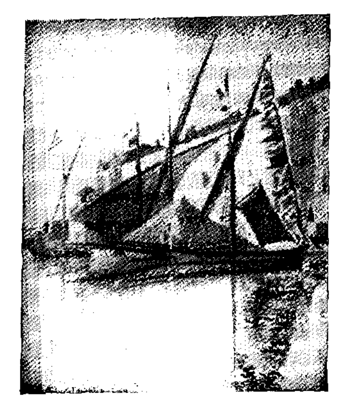

713, 714.—GERICAULT: La balsa de la «Medusa», M. del Louvre.—DAVID: Juramento de los Horacios, M. del Louvre.





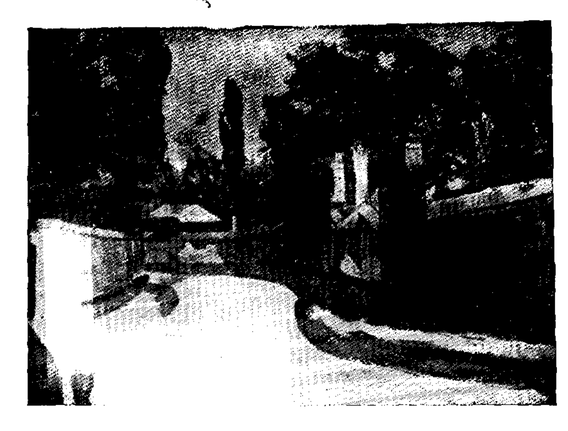
731, 732.—UTRILLO: Calle.—RENOIR: «Le Moulin de la Galette», M. Moderno, París.





733, 734.—SEURAT: «La Grande Jatte», M. Moderno, París.—SIGNAC: Barcos, M. de Eberfeld.





735, 736.—TOULOUSE-LAUTREC: «La toilette», M. Moderno, París.—CÉZANNE: Paisaje urbano. Col. particular.

se dedica exclusivamente a la pintura. Trasladado a París, su paleta se aclara y, ansioso de luz, marcha a Arlés, en el Mediodía de Francia, donde su fantasía colorista se exalta cada vez más en pro de unos tonos irreales que aplica a unos paisajes rebosantes de vida. Aplica el color en larguísimas y vigorosas pinceladas que hacen flamear los cipreses y crear explosivos remolinos en el celaje (lám. 739).

Su concepto del retrato es hermano del inspirador del paisaje. El mismo nos dice cómo pinta el de un buen amigo suyo. Lo colorea arbitrariamente; exagera el rubio del cabello y le da color limón; de fondo, en lugar de la pared blanca, pinta lo indefinido y emplea el azul más rico y más intenso que puede. Así, la rubia y luminosa cabeza se destaca misteriosa sobre ese fondo azul como una estrella en la noche. «El público —declara— no verá en esto sino exageración, pero, ¿qué importa?» (lám. 740).

Al par que crece su obsesión por el color puro y por la luz, su desequilibrio degenera en locura. En un ataque, encontrándose con Gauguin, se corta una oreja. Recluido temporadas en el manicomio, sigue pintando paisajes, bodegones muy sencillos, y retratándose, hasta que, a los pocos años, se suicida.

Toulouse-Lautrec (1864-1901), aunque algo posterior, corresponde por su estilo a este momento de tránsito a la etapa siguiente de la recuperación de la forma. Es un artista amargado por la gran deformidad producida por una caída que sufre en su infancia, cuya vida y cuyas obras se desarrollan en el ambiente de cabaret de Montmartre. Moulin Rouge, con sus danzarinas bailando el can-can, haciéndose la «toilette», bebiendo o conversando, todo ello contemplado, por lo general, desde el ángulo triste y pesimista, es su tema preferido. Excelente dibujante, desde el punto de vista técnico, hace recobrar a la línea el valor que perdiera con los impresionistas puros, aunque, como ellos, continúa siendo colorista de primera calidad (lám. 735).

LA REACCIÓN: CÉZANNE. GAUGUIN. EL SIMBOLISMO.—Preocupado el impresionismo por el color y por el menudo fluir de momentáneos reflejos, la sensación del volumen y de la forma comienza a perderse. No obstante su carácter esencialmente pictórico, la unilateralidad del impresionismo es manifiesta, y ya hemos visto cómo reaccionan contra ella algunos de sus pontífices y los neoimpresionistas. Pero, además, no tarda en ser acusado de superficialidad, de materialismo y de falta de pensamiento.

La protesta más radical y de más perdurables consecuencias para el futuro, sin renunciar por ello a un gran interés por el color, se pro-

duce en la misma generación de Manet, Pissarro y Renoir, y se debe al provenzal Pablo Cézanne (1839-1906). Aunque la corriente de entusiasmo producida por su obra a raíz de su muerte es extraordinaria, no tiene el placer de ver reconocidos sus verdaderos merecimientos en vida. Después de hacer sus comienzos en el estilo de Ingres, como tantos de su generación, e incorporarse más tarde al impresionismo, en la penúltima década del siglo crea su estilo propio. Consiste éste, según sus propias palabras, en ver la naturaleza en sus tres formas fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro; con lo que pugna, no por la representación de esas figuras del espacio, sino por la renuncia de todo lo secundario y la revalorización de la forma y del volumen. Pero, lejos de adoptar una actitud meramente escultórica, estima que la línea no existe, que sólo hay contrastes de color y que la forma únicamente es perfecta cuando el color está en su punto. En el fondo, su actitud delata una reacción de tipo intelectual frente al puro goce colorista del impresionismo.

Los géneros en que pone en práctica su nuevo concepto de la pintura son, sobre todo, el paisaje, casi siempre de su tierra natal, y el bodegón con las repetidas manzanas (láms. 736, 737). Pero también cultiva la figura humana, en particular en grupo, e incluso el retrato.

Algo más joven que él, aunque muere por los mismos años, Pablo Gauguin (1848-1903) se aparta también del credo impresionista. Liberado de la influencia de Pissarro gracias al ejemplo de Cézanne, es un espíritu soñador que abandona su profesión para entregarse por completo a la pintura. Recomienda a sus discípulos «calma y pureza de alma». Simplifica el colorido y lo dispone uniformemente en grandes superficies, como en los esmaltes y en las vidrieras, creando intensos efectos cromáticos de exquisita delicadeza. Los morados y amarillos toman en él un valor personal. La forma ceñida por el dibujo recobra su prestigio, y la composición, muy construida y reposada, se mueve con ritmo de pueblos lejanos. Después de un período en que pinta en Bretaña, entusiasmado con los ingenuos Calvarios de piedra del país, marcha hacia 1890 a Oceanía. En la isla de Tahití pasa el resto de su corta vida, introduciendo este mundo primitivo e ingenuo en la pintura europea (lám. 738); pero, sobre todo, simplificando cada vez más el alegre e inquieto colorido impresionista hasta convertirlo en un bello y gigantesco esmalte de colores planos, densos y sin transparencia, que no en vano se aplica a su estilo el término de «cloisonnismo», derivado de la técnica «cloisonné» de los esmaltes medievales. Gauguin es cabeza del grupo de «Les Nabis», en hebreo, profetas, así llamados por el nombre que el poeta Casalis da a sus miembros. Se les designa además como

la «escuela de Pont Aven», por el lugar de Bretaña donde se retira Gauguin y crea su estilo, denominado «sintetismo».

Dentro de la reacción en pro de la línea y de la forma, aunque ajeno, por lo demás, al movimiento impresionista y postimpresionista, puede citarse aquí al neotradicionalismo de Puvis de Chavannes (1824-1898), cuyas pinturas murales —historia de Santa Genoveva, del Panteón— revelan a un gran decorador amigo de composiciones sencillas y tranquilas, en las que las actitudes clásicas alternan a veces con una tardía nostalgia romántica. No deja de ser significativo de su valor respecto de la pintura contemporánea que Gauguin le considere un precursor.

En la misma tendencia contraria al naturalismo impresionista, pero de sentido no tradicional, sino revolucionario, se encuentra el «simbolismo», movimiento de origen literario que nace hacia 1885, y cuya fórmula es: «revestir la idea de una forma sensible». Los pintores simbolistas ven sus precursores en Gustavo Moreau (1828-1898), que corresponde a los prerrafaelistas ingleses, y en Puvis de Chavannes. El más representativo del simbolismo es Odilon Redon (1840-1916), de la misma generación que los impresionistas.

PINTURA INGLESA DEL SIGLO XIX. EL PAISAJE: CONSTABLE Y TURNER.—El género que se cultiva en Inglaterra durante el siglo XIX con verdadera originalidad es el paisaje. Y es natural que así sea. Las persistentes lluvias, que hacen la vida desagradable en Inglaterra, tienen la compensación de esas praderas siempre verdes y de esas grandes masas de follaje que, para regalo de la vista, cubren buena parte de la superficie de la isla. Ese paisaje de líneas suaves y poco accidentadas, animado por una inagotable sinfonía de verdes, termina por seducir a los pintores ingleses.

En un principio, el ambiente clásico les hace considerar el paisaje italiano poblado de ruinas, al gusto de Poussin y Lorena, como el único digno de ser trasladado al lienzo. Es la etapa representada por Wilson († 1782), en la que el paisaje inglés aún no ha encontrado su propio estilo y que sólo interesa a la historia del género en Inglaterra. Las *Ruinas de la villa de Mecenas*, de la Galería Nacional de Londres, puede servir de ejemplo representativo. A esa base seiscentista italiana agrégase todavía en el mismo siglo XVIII la sana influencia holandesa.

Cuando la pintura de paisaje inglés no sólo adquiere su fisonomía propia, sino que deja sentir su influencia al otro lado del Canal, es en la centuria siguiente. Contribuye a ello en no pequeña medida el gusto de los paisajistas ingleses por la acuarela, la técnica rápida indicadísima para interpretar en poco tiempo fugaces impresiones de luces y

colores. Gracias al frecuente empleo de la acuarela, el paisaje inglés adquiere una frescura de inspiración y una naturalidad que termina por desterrar el aparato del paisaje tradicional. Adviértase, sin embargo, que estos acuarelistas, a cuya cabeza figura Tomás Girtin (1773-1803), el llamado «padre de la acuarela», se limitan a imitar el paisaje tradicional de tipo holandés, sin llegar a concebir el paisaje propiamente inglés.

Esta gloria corresponde a Constable (1776-1837), que comienza su carrera cultivando el paisaje a la acuarela y encuentra su ídolo en Ruysdael, del que, cuando cuenta veintitrés años, compra ya una obra. Junto a la del pintor holandés, la influencia decisiva en su estilo es la de Gainsborough. Constable no siente la necesidad de marchar a Italia. «He nacido para pintar un país feliz, mi amada y vieja Inglaterra», dice, y, en efecto, se limita a representar el bello espectáculo que le ofrece su patria, sin artificio ni falseamiento y con minuciosidad exquisita, pero, al mismo tiempo, con una tensión sentimental de típica estirpe romántica. Si se agrega a esta actitud, sinceramente naturalista, un manejo del color desenfadado y valiente que lo aplica incluso con la espátula, para producir intensos efectos de luz, se comprenderá el efecto revolucionario y regenerador de su presencia en la Exposición de París de 1824, tras la condena del paisaje por el neoclasicismo francés, que lo considera género indigno de la gran pintura. Su influencia, como hemos visto, es tan decisiva para el porvenir del paisaje francés, que Delacroix le califica en aquella ocasión nada menos que como el «padre de nuestra escuela francesa de paisaje».

Sus paisajes con la catedral de Salisbury al fondo, desde diversos puntos de vista y, sobre todo, bajo los más variados matices de luz, descubren la esencia del arte de Constable. Amenazada unas veces por la tormenta, presenta otras su amarilla mole gótica dibujándose nítida en la limpia atmósfera que sigue a la lluvia, sobre el verde tapiz de la pradera circundante y encuadrada por el follaje de los gigantescos árboles de su parque. *La catedral de Salisbury después de la lluvia* (lámina 741) es, precisamente, el título del ejemplar del Museo Victoria y Alberto.

En el otro gran paisajista inglés, Turner (1775-1851), la nota romántica se intensifica en tal grado que le convierte en el más genuino representante del paisaje de ese estilo. Hijo de la misma generación de Constable y discípulo de Reynolds en la Real Academia, descubre pronto sus excelentes dotes para la acuarela, que comienza cultivando en el estilo de Girtin. Lo mismo que Constable, no tarda en encontrar su ídolo holandés y proclamarlo públicamente. «He aquí lo que me ha

hecho pintor», dice cuando muestra sus copias de Van der Velde. Pero es indudable que no puede olvidarse lo que debe a los esfumados paisajes de Gainsborough, a las esmaltadas creaciones de Watteau y a las luces sonrosadas y crepusculares de Claudio de Lorena.

Con su arrebato romántico supera los sueños de luz y color del pintor francés, para terminar en los últimos años de su vida en una pura sinfonía de amarillos, naranjas suavísimos y azules pálidos, donde las formas y los colores locales son puras evocaciones. Turner es el pintor de la bruma inglesa, de los puentes del Támesis, del humo y de los árboles que se pierden en la niebla, y el pintor de marinas. Pero también es el cantor de las aguas tranquilas de los canales venecianos encuadrados por los blancos mármoles de los edificios e iluminados por el resplandor sonrosado del sol poniente, y de los paisajes fantásticos con el comentario de alguna romántica leyenda de tema clásico o medieval. El título de una de sus últimas obras, *Lluvia, velocidad y humo* (1884), de la Galería Nacional de Londres, en la que, bajo una niebla que todo lo envuelve y borra, sólo distinguimos el fuego de la locomotora que avanza a toda velocidad por el puente hacia nosotros, es bien representativo de sus aspiraciones estéticas (lám. 743).

EL RETRATO: RAEBURN, LAWRENCE.—El retrato vive todavía en el siglo XIX años de gloria dentro de la tradición colorista inglesa. El neoclasicismo sólo se deja sentir en la indumentaria femenina y en algunas actitudes. El sacrificio del color y de los estudios de calidades, en aras del dibujo y del modelado escultórico del retrato davidiano, no encuentra eco en el sano sentido pictórico de los mejores maestros ingleses.

La tradición está representada principalmente por el escocés Henry Raeburn († 1823), en quien lo dieciochesco de su juventud se encuentra dominado por la sencillez de gesto, actitudes e indumentaria del neoclasicismo. Amigo de proporciones a veces poco ligeras, es pintor que maneja el pincel con decisión y sabe crear personalidades llenas de vida. El cotejo del retrato de *Mrs. Montcrief* con las damas de Gainsborough, delata, no sólo la diferencia de sensibilidad y temperamento, sino el cambio de gusto que la nueva época significa.

La gran figura de este momento en el campo de retrato es Thomas Lawrence († 1830), artista precoz que a los cinco años recita trozos de Shakespeare y Milton, y que a los diez despierta la admiración pública de Londres con sus retratos al pastel a dos colores. Protegido por el monarca, su carnet se llena rápidamente de encargos, y no tarda en convertirse en el ídolo del público femenino, por el aire aristocrático

que infunde a sus retratos y el interés que pone en vestiduras y tocados, que, contra la costumbre, no confía a discípulos, sino que ejecuta él mismo. Mimado por el bello sexo, figuran entre sus admiradoras las dos hijas de la famosa Mrs. Siddons, y, al parecer, hasta la mujer de Jorge IV. La fama del estilo fácil y elegante de sus retratos no tarda en pasar al Continente, y posan ante él desde el *Emperador* hasta *Pío VII*. El de *Mr. Siddons* es muestra espléndida de este tipo de retrato que tan rápidamente conquista a sus contemporáneos (lámina 742).

LOS PRERRAFAELISTAS: ROSSETTI, HUNT, MILLAIS.—En el Salón de 1849 expone un grupo de pintores jóvenes decidido a romper con el arte vigente, y, como siempre, triunfa. Lo capitanea Rossetti, espíritu fino, de talento más literario que pictórico, que sabe ver la falta en la pintura inglesa de un género donde pueda recrearse ese amplio sector del público al que no satisface la objetividad del retrato y del paisaje, incluso cultivado con el arrebato romántico de un Turner. Los temas religiosos y medievales, interpretados con técnica minuciosa de primitivo y emoción desbordantes, forma el nuevo género concebido a este efecto.

Para imponerlo comprende la necesidad de agrupar a varios pintores que sigan sus teorías y de fundar un periódico —*The Germ*, «El germen, la semilla»— que los defienda. Como, en resumen, consisten aquéllas en volver al arte primitivo e ingenuo de los prerrafaelistas, según él, artistas sin convencionalismos y simples imitadores de la naturaleza, los componentes del grupo se titulan «Hermanos Pre Rafaelistas», y deciden poner tras sus firmas las iniciales de esas tres palabras, que en inglés —*Pre Raphaelite Brothers*— son P. R. B. La nueva escuela encuentra pronto su más entusiasta paladín literario en el fecundo John Ruskin, el gran admirador de los primitivos italianos, crítico puritano, batallador e intransigente, pero que sabe imponerse gracias al genio y el fuego de sus escritos.

Las tres figuras principales del prerrafaelismo son el propio Rossetti, Hunt y Millais.

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), hijo de un revolucionario italiano establecido en Inglaterra, es, como queda dicho, más poeta que pintor, y su *Anunciación* (lám. 744), de la Tate Gallery, pintada apenas cumplidos los veinte años, sorprende, en efecto, no por su calidad pictórica, sino por la novedad de su concepción, por la actitud de la Virgen temerosa en su lecho y por el divino emisario que marcha sobre llamas. Después de sus primeras obras, se reduce a repetir sus figuras de san-

tas o heroínas románticas, en cuyos rostros repite los rasgos sensuales de Isabel Sidlab, la modista que termina siendo su mujer. Ese fondo sensual desaparece, en cambio, bajo la espiritualidad romántica de Hunt (1827-1910), quien, dedicado casi exclusivamente al género religioso, logra dotar a la iconografía cristiana de una cierta emoción nueva y renovadora. Su *Salvador*, coronado de espinas e iluminando el mundo con el farol que lleva en su mano izquierda, que se venera en San Pablo, de Londres (lám. 746), alcanza éxito de primer orden, y es una de las representaciones modernas de Jesús más difundida. Denomínase *La luz del mundo*.

En Millais (1829-1896), el más pintor del grupo, es también en quien más se acusa el amor por la minuciosidad y el romanticismo (lámina 745), tan característico de todos ellos. En su *Muerte de Ofelia*, al romanticismo del espectáculo del cuerpo de la desgraciada joven flotando sobre las aguas, se agrega ese minuciosísima ejecución, por la que se acusa a los prerrafaelistas de llamar reproducción de la naturaleza a pintar un árbol repitiendo un trocito de corteza y una hoja.

CAPITULO XXV

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

PINTURA ESPAÑOLA. LA TRADICIÓN DE MENGS Y EL NEOCLASICISMO. VICENTE LÓPEZ Y JOSÉ DE MADRAZO.—No obstante la poderosa personalidad de Goya y la clarividencia con que, gracias a su aferramiento a la técnica barroca, entra con paso firme en el que será el estilo del siglo XIX, los pintores españoles, salvo alguna excepción, no se forman en él, sino que, como en el resto de Europa, dirigen sus miradas a París. Mientras Goya se desentiende de la moda imperante, tan descarriada del verdadero norte de la pintura, ellos adoptan la actitud contraria.

Buen testimonio de esta actitud de sometimiento al neoclasicismo es el ejemplo de los dos principales pintores del primer tercio del siglo, que, nacidos en pleno siglo XVIII, ven comenzar la nueva centuria entre los veinte y los treinta años. Uno de ellos es Vicente López (1772-1850), que se educa en la tradición de Mengs y cuyo neoclasicismo está muy cargado de rococó, y el otro, José de Madrazo (1781-1859), que, ciego ante los triunfo del Goya espléndido de hacia 1800, marcha a París a formarse con el propio David.

El valenciano Vicente López es un dibujante seguro, que apura la forma hasta el último detalle y alisa el color hasta convertirlo en un esmalte, según la tradición de Mengs. Testimonio elocuente de esta factura en exceso minuciosa es que, cuando retrata al viejo Goya en el lienzo del Museo del Prado, éste no le permite terminarlo en la forma acostumbrada, y, en efecto, sin terminar, como está, tiene más vida de la corriente en sus obras (lám. 747). Después de algunos años de actividad en Valencia, por deseo de Carlos IV se traslada a la corte, donde termina siendo pintor de cámara de Fernando VII. Pinta cuadros de asunto religioso, bóvedas al fresco —la del Salón de Carlos III del

Palacio— y, sobre todo, hace retratos. Vicente López es el retratista del reinado de Fernando VII y de la Regencia. En sus lienzos, además de la familia real, podemos contemplar a los principales políticos y generales dentro de sus casacas de opulentos entorchados, interpretados con la misma minuciosa insistencia que las arrugas de sus rostros. Junto a personajes como *Calomarde,* el *duque del Infantado* o *Labrador,* su galería incluye a generales como *Castaños,* a hombres de letras que son, al mismo tiempo, políticos, como *Martínez de la Rosa,* y a banqueros como el *marqués de la Remisa.* Artista laboriosísimo, el número de sus retratos es considerable. Auxiliares suyos y continuadores de su estilo en el tercer cuarto de siglo con sus hijos Bernardo y Luis.

José de Madrazo, santanderino de nacimiento, inicia su aprendizaje en la tradición de Mengs; pero es en París donde se forma su estilo, libre ya de todo rastro barroco dieciochesco, en el más puro davidianismo. No obstante lo que le distingue David, no reconoce a José I y, después de ser encarcelado, marcha a Roma, donde le nombra Carlos IV su pintor de cámara. Vuelto a España, se le confía la dirección del incipiente Museo del Prado, y aunque llega a ejercer una verdadera dictadura en materias artísticas, con laudable amplitud de criterio, recomienda a sus discípulos que estudien a los grandes coloristas españoles, flamencos y venecianos. Como buen davidiano, es, sobre todo, pintor de historia clásica, de que son claros testimonios *La muerte de Lucrecia* y *La muerte de Viriato,* pero también cultiva el género religioso y el retrato. Recuérdese el que hace del propio *Canova* y el ecuestre de *Fernando VII,* éste en el Museo Romántico.

Condiscípulo de Madrazo en el taller de David y muy protegido también por Fernando VII, es José Aparicio († 1838), autor del patriótico *Cuadro del hambre,* del Museo de Arte Moderno, en el que representa la sufrida en 1811-1812, durante la ocupación francesa. No obstante su pobreza pictórica, es cuadro que despierta en su tiempo las mayores alabanzas, sin que falten tampoco las críticas.

EL ROMANTICISMO. EL RETRATO. FEDERICO DE MADRAZO.—Aunque tanto Vicente López como José de Madrazo continúan pintando hasta mediados de siglo, su estilo, a la muerte de Fernando VII, carece ya de su novedad primera. Poco antes de 1840 inician su carrera los que nacen en los años de la Guerra de la Independencia o poco después, seguidores, unos, de las corrientes artísticas llegadas del otro lado del Pirineo, y continuadores, otros, de Goya y de la tradición nacional.

La gran figura de este segundo tercio del siglo es Federico de Madrazo (1815-1894), que recibe la más sólida y refinada educación artística con su padre y la completa en París con Ingres, y en Roma, donde entra en contacto con el grupo alemán de los Nazarenos de Overbeck. En París alcanza el honor de que Luis Felipe le encargue un cuadro para Versalles —*Godofredo de Bouillon en el Sinaí*—, y cuando regresa a Madrid, rodeado del mayor prestigio, con indiscutible valía y apoyado por sus familiares, ejerce la misma dictadura artística que su padre. Técnicamente se forma y se mantiene en el culto al dibujo de los neoclásicos, aunque en su última fase gusta de esfumar los perfiles. Su colorido es, sin embargo, mucho más jugoso que el de aquéllos. Fundador de *El Artista,* la revista romántica madrileña que él ilustra, sus cuadros de historia ponen bien de manifiesto que pertenece a la generación romántica. Ya queda citado el tema medieval que pinta para Versalles, y no menos significativo es el de *El Gran Capitán contemplando el cadáver del duque de Nemours,* cuadro para el que le sirve de modelo figura tan representativa del romanticismo como Espronceda. *Las Marías en el Sepulcro,* del Museo del Arte Moderno, es obra que revela su contacto con los nazarenos.

Pero el fuerte de Madrazo está en el retrato. Es el retratista por excelencia de la España romántica, y, sin duda, uno de los mejores de su tiempo en toda Europa. En particular, sus retratos femeninos son de elegancia y finura, raras veces superadas. El de la *Condesa de Vilches* (1853), del Museo del Prado, descubre la extraordinaria capacidad de Madrazo para expresar la delicadeza y el encanto femeninos (lámina 748). En el de *Leocadia Zamora* (1847), del conde de Peñalver, refleja, en cambio, su admirable sentido de la elegancia (lám. 749). Ante Federico de Madrazo posan desde *Isabel II* y el *rey Francisco* hasta los principales hombres de la política, de las armas y de las letras. Es, además, como Goya, gran pintor de retratos de niños, entre los que puede recordarse el de *Angel Loygorri* vestido de escocés.

La familia Madrazo cuenta aún con dos hermanos de Federico: Luis, que sigue los pasos de éste, y Pedro. Aunque sólo crítico de arte, debe recordarse también el nombre de éste en su calidad de director, durante largo tiempo, del Museo del Prado y autor de su primer catálogo importante.

ESQUIVEL Y OTROS PINTORES DE RETRATOS.—Pintor de gran valía, contemporáneo de Federico de Madrazo, aunque menos afortunado que él, que también completa sus estudios en París y Roma, es Carlos Luis

de Ribera (1815-1891). Hace buenos retratos y decora con grandes historias el salón de sesiones del Congreso.

Artista no menos representativo del retrato romántico que Federico de Madrazo es el sevillano Antonio Esquivel (1806-1857). Sin el apoyo de familia, tan bien situada como la de aquél; sin su sólida formación inicial y sin haberla completado en París y Roma, el gran número de retratos existentes en colecciones madrileñas prueba, sin embargo, que llega a crearse una respetable clientela en la corte. Frecuenta el Liceo Artístico y Literario, uno de los baluartes del romanticismo, y, aficionado a las letras, escribe un tratado de *Anatomía artística*. Privado temporalmente de la vista, en su desesperación, intenta suicidarse, y al recobrar aquélla pinta su cuadro de la *Caída de Luzbel* (1841), que regala al Liceo en gratitud por los favores recibidos durante su desgracia. Esquivel cultiva el género religioso; pero la mayor y mejor parte de su obra la constituyen los retratos, de los que, gracias al donativo de Siravegne, posee excelente y numerosa colección el Museo de Sevilla. El de Arte Moderno, de Madrid, guarda uno importante, tanto artística como iconográficamente, que representa a *Zorrilla leyendo en el estudio del artista* (lám. 751) ante numeroso grupo de literatos. Muy importante es también su *Autorretrato*, acompañado por sus hijos (lámina 750).

Más aferrado a la tradición seiscentista de la escuela, el también sevillano José Gutiérrez de la Vega († 1865) se diferencia de Esquivel por su técnica más colorista y por la mayor pastosidad de su color, que le alejan también del estilo neoclásico cultivado por Madrazo. Como Esquivel, trabaja y tiene clientela en Madrid. El género religioso, en el que toma por modelo a Murillo, es parte importante de su obra, y sus retratos, en particular los femeninos, no carecen de personalidad.

Retratista excelente, formado en el neoclasicismo, es el murciano Rafael Tegeo (1800-1865), cuyas escasas obras conocidas revelan notables dotes para el retrato. El Museo de Arte Moderno posee de su mano el de *Don Pedro Benítez y su hija*, y muy representativo de este momento y de fina calidad es el *Jinete*, de la colección Adanero.

Grupo interesante, aunque mal conocido, es el de los románticos catalanes, entre los que descuella Espalter (1809-1880), que estudia en París, con Gros, y viaja por Italia. Pinta cuadros de tan arrebatado romanticismo como *Melancolía de un corazón virgen*, y retratos tan notables como el de *Mujer*, del Museo de Barcelona. El Museo Romántico de Madrid guarda de su mano el de la *Familia Flaquer*. En Claudio Lorenzale (1815-1889) el romanticismo se manifiesta, sobre todo, en

su interés por los temas de la historia medieval catalana, como la *Muerte de Wifredo «el Velloso»*.

EL CUADRO DE COSTUMBRES: ALENZA Y LOS BÉCQUER. EL PAISAJE: PÉREZ VILLAAMIL.—Simultáneamente con los pintores citados, que se dedican al retrato y al gran cuadro, trabajan otros que podríamos llamar maestros menores, que cultivan el de costumbres en tamaño pequeño. El cuadro de costumbres tiene la vieja solera goyesca del último tercio del siglo anterior y no dejan de pintarlo durante el primero del XIX, además del propio Goya, artistas tan bien dotados como José Ribelles (1778-1835), por desgracia mal conocido, o de formación tan deficiente como el jerezano Juan Rodríguez *el Panadero* (1765-1830). A los que nacen con el siglo pertenece el madrileño Leonardo Alenza (1807-1845), que, muerto en la flor de su vida, sólo tiene tiempo para dejarnos ver sus excelentes dotes para este género de pintura. El gran costumbrista Mesonero Romanos, su amigo y protector, encarece ya con muy buen sentido sus caprichos fantásticos, epigramáticos y satíricos, en los que descubre al continuador de Goya. Sin el tono incisivo y fuerte del maestro aragonés, pinta, en efecto, escenas como la del *Joven y el bandido*, del Museo de Arte Moderno, en el que aquél, rodilla en tierra, pide clemencia con el ridículo arrebato romántico de un enamorado. Más numerosas que estas pinturas de tono humorístico son las simplemente de costumbres, género a que pertenece además la serie de medio millar de dibujos (lám. 753) de la Biblioteca Nacional. Una de las obras que más contribuye a difundir su nombre es la destruida decoración del café Levante, que sólo conocemos a través de sus dibujos.

También cultiva en la corte la pintura de costumbres el andaluz José Elbo (1804-1844). Casi riguroso coetáneo de Alenza, lo mismo que él, muere joven. *La Venta* y, sobre todo, *Los vaqueros*, del Museo Romántico, son obras típicas suyas, pues siente particular interés por el tema de los toros.

Donde los pintores menores de costumbres constituyen grupo más uniforme es en Sevilla, gracias a José Domínguez Bécquer (1810-1841), padre del poeta. El estilo por él creado será también el de su hermano Joaquín (1819-1879), unos diez años más joven que él, y que le sobrevive cerca de cuarenta, y el de su hijo Valeriano (1835-1870), de vida tan corta como la de su padre y la de su hermano poeta, a quien acompaña en el romántico retiro de Veruela. Las escenas andaluzas son los temas preferidos por todos ellos, a los que se agregan los de tipos vascos, aragoneses, gallegos y castellanos que pinta Valeriano. Completan el grupo sevillano el discípulo de José D. Bécquer, Manuel Ro-

dríguez de Guzmán (1818-1866), de técnica más suelta y con más dotes de pintor, autor de *Feria de Sevilla* y de *La procesión del Rocío,* del Palacio Real, y Cabral Bejarano (1827-1891), el más joven de todos, que prolonga el estilo hasta fines de siglo. De su mano posee el Museo de Arte Moderno *La procesión del Corpus en Sevilla* (1857).

Probablemente, el género pictórico en que el romanticismo se manifiesta con mayor intensidad, en cuanto significa alejamiento de la vida ordinaria y exaltación de la fantasía, es el paisaje. Su principal cultivador es el ferrolano Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), que abandona la Marina de Guerra para dedicarse a la pintura, y que, ya mayor, recorre, en busca de paisajes pintorescos y evocadores, Bélgica, Italia y hasta se asegura que Grecia y el Oriente próximo. Su tipo de paisaje es de inspiración inglesa, habiendo ejercido influencia decisiva en él su contacto con David Roberts, que visita España cuando él frisa los veinticinco años y cuyas litografías ofrecen la más bella visión romántica de nuestra Patria. Villaamil copia, como Roberts, la realidad, pero después deforma las proporciones, imaginando profundos valles, formando gigantescas montañas y multiplicando los pormenores pintorescos y efectistas hasta convertirla en escenario de ensueño, donde apenas se reconocen los castillos, puertas de ciudades ruinosas o desfiladeros que con frecuencia sirven de trampolín a su fantasía. Amigo de Zorrilla, en una poesía que éste le dedica alude con patente justicia a los sueños del pintor dignos de sus historias de poeta (lám. 754).

De fácil factura, su obra es muy abundante, y de ella forma parte un número extraordinario de acuarelas, la técnica preferida por los paisajistas ingleses. A semejanza de éstos, hace una selección de sus dibujos con vistas pintorescas de España, que, copiada en litografía, se comienza a publicar en París al final de su vida, y aparece en España, después de su muerte, en tres tomos (1865).

Dedicado, sobre todo, a la reproducción de monumentos antiguos, y con mayor respeto a la realidad, cultiva la litografía F. Javier Parcerisa (1803-1875), autor de las ilustraciones de *Recuerdos y bellezas de España* (1839).

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO: LA PINTURA DE HISTORIA.—Los artistas nacidos hacia 1830, al iniciarse el último tercio del siglo comienzan a cambiar el aspecto de la pintura nacional. Son todavía muchos los que conservan la técnica terminada, transmitida por los neoclásicos a los más de nuestros románticos, pero son ya varios los que prefieren una pintura más abocetada y en consonancia con la tradición barroca puesta de moda en París.

Figura en primer término el póstumo discípulo de Goya, Eugenio Lucas Padilla (1824 † 1870), que, nacido en la misma década en que muere el maestro aragonés, y de espaldas como él a la trasnochada técnica neoclásica del romanticismo oficial, se entrega con entusiasmo a estudiar su obra, asimilando su técnica, sobre todo en el cuadro pequeño y de figuras numerosas y abocetadas, con tal perfección, que son varios sus cuadros que han sido catalogados como de Goya en museos importantes. Su deficiente dominio del dibujo le hace desmerecer, en cambio, en otras obras de más empeño. Lucas no es, sin embargo, simple copista entusiasta de Goya. Despreciado, sin duda, por Madrazo y los de su tendencia, Lucas es, no obstante, artista que viaja y que probablemente sabe cómo Delacroix no sigue el estilo de Ingres y de la admiración de Manet por Goya. Como éste, pinta escenas de la Inquisición (lámina 752), de luchas callejeras —*La revolución en la Puerta del Sol,* del Museo Municipal—, romerías, procesiones y, sobre todo, corridas, capeas y encierros. La *Corrida,* del duque de Hernani, es un buen ejemplo de la gran amplitud con que sabe desarrollar estos temas con un sentido de la escena que hace pensar en un Tiépolo o en un Guardi. Sensible, a su manera, al tema oriental puesto de moda por el romanticismo francés y de actualidad por nuestra guerra de Marruecos, visita Africa en 1859 y pinta asuntos marroquíes.

Lucas es cuñado de Pérez Villaamil, y sabemos que a veces compiten entre sí en pintar lo más rápidamente posible, lo que no deja de ser testimonio de su amor a la técnica valiente y abocetada. Su hijo y discípulo, Eugenio Lucas Villaamil, continúa, con frecuencia magistralmente, y durante mucho tiempo, el estilo goyesco paterno.

Pero la figura de Lucas es, en realidad, excepcional; es un rebrote goyesco tardío y aislado. El género de pintura en que se tienen que abrir camino el futuro naturalismo, y la técnica de Lucas es el de historia. La pintura de temas históricos, puesta de moda por los davidianos y que continúan cultivando los románticos franceses, aunque reemplazando la antigüedad clásica por la Edad Media, adquiere entre nosotros inusitados vuelos a poco de mediar el siglo. Contribuyen a ello en no pequeña medida las exposiciones y la nefasta labor de los críticos, que sobreponen la importancia histórica o el contenido moral del tema a la calidad de la ejecución. Iniciadas las exposiciones en la misma Academia de San Fernando en 1835, se celebran más tarde en locales de mayor amplitud, reglamentándose poco después de mediar el siglo y recibiendo el nombre de Exposición Nacional o general con que desde entonces vienen teniendo lugar periódicamente.

El desorbitado encarecimiento de la trascendencia del tema y, al parecer, el éxito alcanzado en la primera Exposición Nacional (1856) por el *Colón en la Rábida* (lám. 762), del sevillano Eduardo Cano (1823-1897), al presente en el Senado, por el que se le concede la primera medalla, vuelve a poner de actualidad esta clase de temas. Desde este momento, y por mucho tiempo, el deseo de casi todos los pintores es hacer un cuadro de historia de gran tamaño para aspirar al primer premio de la Exposición, es decir, a ser primera medalla. Es evidente que un tema de la historia pasada no inclina tanto a una interpretación de tipo naturalista como uno de la vida diaria; pero la verdad es que se ha hecho culpable a este tipo de tema y al gran tamaño en que suele desarrollarse, de lo que se debe, sobre todo, al gusto y técnica de tradición neoclásicos conservados por los románticos. Con temas nada menos que mitológicos sienta cátedra de naturalismo Velázquez; con un cuadro de historia triunfan el naturalismo y la técnica de Rosales, y pocas pinturas son tan hermosas como los enormes lienzos del Veronés. Esta tardía pintura de historia española vive unas dos décadas especialmente fecundas, separadas por una intermedia de obras menos importantes.

Entre sus cultivadores más antiguos precisa citar al sevillano Eduardo Cano, quien dos años después del *Colón en la Rábida* (1856) obtiene otra primera medalla con el *Entierro de Don Alvaro de Luna,* en la que el romanticismo del tema es bien patente. A él pertenece también *Los Reyes Católicos en Málaga,* del Museo de Sevilla. Por su técnica, Cano pertenece todavía a la tradición neoclasicista. Aunque más joven, en esa misma técnica se forma el alicantino Antonio Gisbert (1835-1902), cuyos principales cuadros están dedicados a los campeones de la libertad, por lo que recibe las mayores alabanzas de la crítica liberal. Recuérdense *Los comuneros* (1860), *Los puritanos* (1864) y el *Fusilamiento de Torrijos,* todos en el Museo de Arte Moderno (lám. 755). Rival suyo por los temas que pinta y por el color político de quienes lo corean y, en cambio, atacan a Gisbert, es el palentino José Casado del Alisal (1832 † 1886), que, desde el punto de vista técnico, es mucho más sensible al estilo realista, a la factura suelta y al color, como lo prueba su *Rendición de Bailén* (lám. 756). Obra maestra del género, si la caballeresca actitud ante el tema no puede por menos de evocar el recuerdo de *La Rendición de Breda,* también hace pensar en los pintores franceses de las campañas napoleónicas. A Casado se deben, además, *Fernando IV y Las Cortes de Cádiz.*

Pero la serie de los pintores de historia es numerosa, pudiendo recordarse entre los nacidos antes de 1840 a Benito Mercadé (1821 † 1881),

autor de *Carlos V en Yuste* y del *Entierro de San Francisco;* Víctor Manzano (1831-1865), que lo es de *Los Reyes Católicos administrando justicia;* Vicente Palmaroli (1834-1896), que pinta *El tres de Mayo,* del Ayuntamiento de Madrid, etc.

ROSALES. FORTUNY.—Dos artistas de la generación nacida entre 1830 y 1840 destacan sobre los numerosos pintores de historia, en los que tan débilmente apunta a veces el realismo. Son Rosales y Fortuny. Vida corta la de ambos —ninguno llega a cumplir los cuarenta años—, mientras el primero sólo conoce estrecheces y alcanza la gloria cuando se le acaba la vida, el segundo conquista la fama y disfruta de riquezas desde muy pronto.

La carrera de Eduardo Rosales (1836-1873), hijo de un modesto empleado y presa muy joven de la tuberculosis, es una constante lucha entre su cuerpo y su voluntad de vivir y de pintar. Su correspondencia y sus memorias nos lo dicen claramente. Cayendo y levantándose, sin que le falten amores y aventuras, siempre en la más angustiosa estrechez, hace sus años de Roma y concurre a Exposiciones, hasta que triunfa en la de 1864 con el *Testamento de Isabel la Católica* (lám. 757), del Museo de Arte Moderno. El éxito que tiene al año siguiente en la de París se lo comunican estando en el hospital. Poco después tiene que luchar con la pérdida cada vez mayor de la vista; pero gracias a su firme voluntad, produce aún obras capitales, para morir cuando, después de tantos esfuerzos, se reconoce su excepcional valía.

Lo revolucionario del *Testamento de Isabel la Católica* (lám. 757) está en la doble naturalidad con que interpreta el tema, que no puede por menos de sorprender en un medio acostumbrado al tono retórico, efectista y teatral dominante en el cuadro de historia, y en su técnica amplia de abolengo velazqueño. Como es lógico, una obra de estas características, tan opuestas a las de un Gisbert, despierta críticas apasionadas, pero también entusiasmo, y obtiene la primera medalla. Al éxito del *Testamento* sigue, en 1871, cuando ya lucha valientemente con la pérdida de la vista, el de *La muerte de Lucrecia,* en que avanza aún más en el mismo camino. Pero su vida se agosta cuando intenta nuevos caminos, cuando, según él mismo declara, desea pintar paisajes al aire libre. En suma: donde triunfa el arte nuevo de Rosales es en el viejo cuadro de historia, y ello prueba que lo esencial para la renovación artística no está en el tema, sino en la pintura misma. Cultiva también el retrato (lám. 758).

Mariano Fortuny (1838-1874), hijo de Reus, es artista que, como Rosales, consigna en sus escritos sus impresiones y sus deseos, revelando

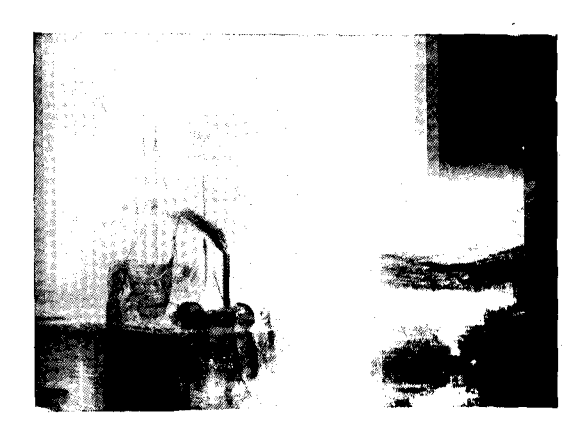




737-739.—CÉZANNE: Flores y manzanas.—GAUGUIN: Tahitianas.—VAN GOGH: Camino de los cipreses, M. de Henderloo.




740, 741.—VAN GOGH: Autorretrato, M. del Louvre.—CONSTABLE: Catedral de Salisbury, M. Victoria y Alberto, Londres.

742, 743.—LAWRENCE: Mrs. Siddons.—TURNER: Marina, Gal. Nacional, Londres.




759, 760.—FORTUNY: La Vicaría, M. de Barcelona.—PRADILLA. Doña Juana la Loca, M. Moderno, Madrid.





761-763.—FORTUNY: Idilio, M. del Prado.—E. CANO: Colón en la Rábida, M. Moderno.—SOROLLA: Sevilla, N. York.





764-766.—SOROLLA: En la playa.—ZULOAGA: Domingo Ortega.—HAES: Paisaje.

su constante anhelo de superarse y de crear algo nuevo. Marcha joven a Roma; pero donde encuentra el mundo lleno de color y de luz por él soñado es en Marruecos, al que se traslada a raíz de la campaña de O'Donnell, para pintar la *Batalla de Tetuán*. En Madrid le deslumbra Goya, y de regreso de Roma, el éxito comercial de su pintura le permite habitar en un hermoso palacio antiguo y llegar a convertirse en el pintor más celebrado de los que allí viven. Los compradores franceses que le visitan hacen su nombre no menos conocido en París. Al volver a España a causa de la guerra francoprusiana, se establece en Granada, rodeado de armas, telas y azulejos antiguos; entre ellos el famoso de su nombre, ya citado; pero marcha de nuevo a Roma, donde en plena gloria, aunque insatisfecho él mismo de su obra, muere cuando trata de emprender nuevos derroteros. Su fallecimiento en la Ciudad Eterna tiene resonancia internacional.

Fortuny renuncia a la pintura de historia, pero se refugia en un mundo igualmente retrospectivo, el de las casacas y las pelucas dieciochescas, que Meissonier crea y pone de moda en Francia en cuadros de tamaño pequeño, años antes. Ahora bien, en los de Fortuny no se representan historias famosas en tono teatral y grandilocuente, sino temas sin trascendencia, vistos por lo común con cierto humorismo. Si este tipo de cuadro le proporciona una buena clientela que le permite vivir espléndidamente, su verdadero valor está en el virtuosismo de su pincelada menuda y certera, en su minuciosidad de miniaturista y al mismo tiempo en la valentía y decisión de gran pintor barroco, y en la brillantez y luz del color. Al lado de estos temas de pelucas y casacas, los marroquíes constituyen buena parte de su labor. Obra capital del primer género es su tabla de *La Vicaría* (lám. 759), del Museo de Barcelona, de un metro escaso de longitud y una de las pinturas más celebradas de su tiempo, para la que posa el propio Meissonier, y a cuya gestación asisten escritores y artistas tan ilustres como Gautier, Dumas y Doré. Siguen a *La Vicaría* la *Elección del modelo* y *El jardín de los poetas*. *El Idilio*, del Museo del Prado (lám. 761), es buen ejemplo de su maestría técnica. La fama de Fortuny llega a ser tan extraordinaria, que ya en vida suya se multiplican las falsificaciones de sus obras.

La influencia de Fortuny alcanza a no pocos pintores españoles. Entre los que siguen una ruta análoga a la suya, terminando por imitarle, ninguno mejor dotado que el sevillano José Jiménez Aranda (1837-1903), un año más viejo que él, pero que le sobrevive hasta principios de siglo. Su visita a Roma y su contacto con la obra del pintor catalán son decisivos en su estilo, hasta el punto de que, conquistada amplia

clientela, pasa en París los últimos veinte años de su vida cultivando este género de pintura.

EL TRIUNFO DEL IMPRESIONISMO. SOROLLA. ZULOAGA.—La protesta que contra la factura terminada y de poca pasta de color representan Rosales y Fortuny es cada vez más sensible en los artistas que nacen después del año 1840 y que componen aún importantes cuadros de historia, como el aragonés Francisco Pradilla (1841-1921), que pinta obras famosas del género —*Doña Juana la Loca* (1878) (lám. 760), *La Rendición de Granada* (1882)—, ejecutadas con gran soltura técnica. Pradilla manifiesta además cierto interés por el paisaje. El sevillano José Villegas (1844-1921) insiste cada vez más en el aspecto técnico, en el color luminoso y cultiva temas taurinos, entre los que destaca *El torero muerto*. Figura de gran importancia de este momento, por su interés por el color y por su factura de tradición seiscentista, pero mal conocido por haber pasado parte de su vida fuera de España, es Francisco Domingo (1842-1920), que prefiere el tema de género y que sólo cultiva excepcionalmente el de historia. Junto a él debe recordarse el nombre de Ignacio Pinazo (1849-1916).

Característica de la última década es la preferencia por los temas tristes y pesimistas, por lo común delatores de la preocupación social de la época, y de un contenido literario en el que, bajo signo distinto, se refleja actitud análoga a la del pintor de cuadro de historia.

Empleada en el viejo cuadro de historia, en estos de contenido social y en los de género, la técnica colorista y de factura suelta continúa abriéndose camino, y triunfa plenamente en los últimos años del siglo XIX y primer cuarto del actual. El pintor más importante y representativo de esta fase es el valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), unos veinte años más joven que Domingo y Pinazo. Inicia su carrera en el cuadro de historia, pintando antes de 1900 *El Dos de Mayo* y *El «palleter»* —levantamiento de Valencia contra Napoleón—. En la primera mitad de la década siguiente, a raíz de su visita a París, crea cuadros de contenido social como *La trata de blancas* y *¡Aún dicen que el pescado es caro!*; pero antes de entrar en la nueva centuria ha encontrado su verdadero camino. Su pintura se despreocupa del contenido literario y se dedica a representar la luz deslumbradora de las playas levantinas con una técnica cada vez más suelta, valiente y sumaria. Barcas de blancas velas que llegan a tierra, bueyes que tiran de ellas, pescadores, niños jugando en el baño, madres contemplándolos bajo sus sombrillas; en suma: la alegría del agua —éste es el título de unos de sus cuadros— y de la luz cegadora mediterránea son los verdaderos temas

en torno a los cuales gira el resto de su vida fecunda (lám. 764). Su empresa de mayor aliento es la serie de grandes lienzos dedicados a las diversas *Regiones españolas* (lám. 763), pintados por encargo del hispanista Huntington para cubrir las paredes de una de las principales salas de la Hispanic Society, y que tan alto ponen el nombre del artista en Nueva York. Como es lógico, lo regional, con sus trajes y sus tipos, está impuesto por el encargo, pero lo literario se encuentra plenamente subordinado a su rebosante entusiasmo por la luz y el color. Con este espléndido conjunto, terminado en 1920, concluye su vida artística. Enfermo sus tres últimos años, muere en 1923. Capítulo también valioso en su obra es el del retrato.

Mientras Sorolla se deja arrebatar por el entusiasmo por la luz al aire libre del impresionismo, el vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945), durante sus estudios en París, gracias a su propio temperamento vigoroso, percibe con entusiasmo la reacción en pro de la línea de Toulouse-Lautrec. Zuloaga conquista pronto el estilo rebosante de energía y virilidad que distinguirá a su obra. Si esas notas tan típicamente españolas las debe en buena parte a su sangre vasca, el retorno a España y el deseo de conocerla y de analizarla, propia de su generación, contribuyen en no pequeña medida a formar su personalidad. Ese deseo le lleva primero por breve tiempo, a Andalucía, pero, sobre todo, a Segovia, donde vive muchos años. Los temas segovianos inspiran no pocos de sus cuadros más conocidos. Zuloaga, obsesionado por lo característico, se convierte en el pintor de una Castilla tal vez un tanto caricaturizada. En su gusto por el carácter, como los grandes maestros del pasado, no retrocede ante lo monstruoso y pinta cuadros como *El enano Gregorio el Botero* (1906), con Avila al fondo, y la *Enana doña Mercedes* (1896), ante los que no puede por menos de recordarse a Ribera y Carreño.

Ese afán por interpretar el carácter del modelo es también el nervio del retrato de *La familia de mi tío Daniel* (1910), del Museo de Boston, que consagra su fama. Paisajista excelente, dentro de ese mismo tono fuerte y enérgico que distingue a todo su arte, y que con frecuencia tan bien cuadra a los escenarios castellanos, suele conceder en sus retratos e historias gran amplitud a los fondos de paisaje. Zuloaga interpreta el alma de sus modelos con sinceridad a veces cruel. En su galería de retratos destacan el de la *Condesa de Noailles* (1913), el del escritor *Barrés* (1913) ante una hermosa vista de Toledo, ambos del Museo de Bilbao; el del torero *Domingo Ortega* (1945), menos teatral y sin duda uno de los mejores de toda la pintura española moderna (lámina 765); los varios de su prima *Cándida* y el de la *Duquesa de Alba* (1921). En los últimos años de su vida la paleta de Zuloaga se aclara notablemente.

Muerto en el mismo año que Zuloaga, aunque bastante más joven que él, José Gutiérrez Solana (1886-1945) es hijo del mismo sentir pesimista del fin de siglo que inspira buena parte de la obra de aquél. Pero es temperamento muy diferente y mucho menos equilibrado, y más que el carácter le preocupa la faceta amarga y dolorosa de la vida, que llega a obsesionarle hasta hacerle crear un mundo de personajes absortos en su vida interior. La lámina 689 nos muestra su visión del tema carnavalesco.

Sin la exuberante vitalidad de Sorolla, trabaja en Cataluña, por los mismos años, Ramón Casas (1867-1923), formado en París y compañero de Rusiñol en su vida bohemia parisiense. Temperamento artístico muy fino, dibuja y maneja el pincel con precisión admirable. Cultiva las vistas de calles y plazas, y pinta excelentes retratos de gran distinción e intenso carácter.

Al mismo tiempo que Sorolla y otros pintores hacen triunfar definitivamente el impresionismo, introdúcense en España en los primeros años del siglo actual otras fases de la pintura moderna post-impresionista.

El paisaje. De Carlos Haes a Regoyos.—Paralelamente a este género de pintura evoluciona la de paisaje, que hemos visto cultivar en el período romántico a Pérez Villaamil, deformando la naturaleza para crear efectos teatrales. La renovación del paisaje en el sentido de atenerse a la naturaleza, combinando en el taller los estudios tomados en el exterior sin violentarlos, es debida a Carlos Haes (1829-1898). Bruselense de nacimiento, pero hijo de padre establecido en Málaga, comienza sus estudios en ésta y se forma en su patria. Nacionalizado español, desde la cátedra de paisaje de la Academia de San Fernando, ganada antes de 1860, educa durante el resto de su vida a muchas generaciones en el tipo de paisaje imperante en Francia diez años antes. Con este sentido naturalista recorre España acompañado por sus discípulos, despertando en ellos un interés por este género, que sólo muy esporádicamente se había dado en nuestra historia pictórica. Su color, en general, no poco oscuro, se aclara bastante en su época más moderna (lám. 766).

La reacción contra el paisaje romántico no se reduce a Carlos Haes, en Madrid. Personalidad singular, que pasa gran parte de su vida fuera de España, es Martín Rico (1835-1908), que entra en contacto con la escuela de Barbizón y sufre la influencia de Fortuny, a quien acompaña en Granada, inundando sus paisajes de luz. En Cataluña, Ramón Martí y Alsina (1835-1894), aunque cultiva todos los géneros pictóricos,

interesa especialmente por sus paisajes, también influidos por la escuela de Barbizón. Digno de recuerdo es, por último, en esta primera etapa del paisaje naturalista, el intento de Casto Plasencia (1846-1890), pintor de historia, de crear una especie de Barbizón veraniego en el pueblo asturiano de Muros.

La etapa siguiente de paisajistas formados con Haes está representada por Jaime Morera (1854-1927), Agustín Riancho (1841-1929), Casimiro Sainz (1853-1898) y, sobre todo, por Aureliano de Beruete (1845-1912), que completa sus estudios con Martín Rico y en los museos europeos. Su paleta, cada vez más luminosa, acusa su admiración por el impresionismo. Aunque pinta también en el extranjero, sus paisajes son principalmente castellanos. En Cataluña, Joaquín Vayreda (1843-1895) descubre la belleza de los paisajes de la región de Olot, convirtiéndose en cabeza de la escuela de ese nombre.

Con Carlos Haes inicia su carrera el asturiano Darío de Regoyos (1857-1913), que pasa gran parte de su vida en el extranjero, sobre todo en Bélgica y Francia, donde se incorpora al neoimpresionismo (lámina 684). Es el pintor de los paisajes cantábricos. A esta misma generación, nacida en la sexta década del siglo, pertenece Eliseo Meifrén (1859-1940), difundidor del estilo impresionista en Cataluña, en el que triunfa más tarde Joaquín Mir (1873-1940). Pintor de paisaje, cuya personalidad humana, atractiva y llena de vitalidad, realza su labor artística es, por último, Santiago Rusiñol (1864-1931), sin duda una de las figuras más representativas de este momento (lám. 768).

CAPITULO XXVI

LA PINTURA DEL SIGLO XX

LOS «FAUVES»: MATISSE, ROUAULT Y VLAMINCK.—Entre la serie de grupos que pugnan por abrir nuevos derroteros a la pintura moderna, y se asignan las más extrañas denominaciones, destaca el capitaneado por Henri Matisse. Saludados por la crítica del Salón de Otoño de 1905, en que hacen su presentación, como la «Jaula de Fieras» *(Cage aux fauves)*, sus componentes reciben el calificativo de «fieras» *(fauves)*, aunque probablemente les cuadra mejor el de incoherentes e «invertebrados», que también se les da. Matisse, que defiende con el pincel y con la pluma su credo artístico, propugna, contra lo que considera superficiales encantos del impresionismo, una fuerte configuración interna, oponiendo a lo que denomina la *nature naturelle* un estilo plano de colorido simple y contornos definidos. «Mi sueño —dice— es un arte lleno de equilibrio y pureza, sin contrastes intranquilizadores que exijan especial atención» (lám. 769). Lo decorativo recupera en Matisse parte del valor perdido. Muere en 1955.

Artista muy influido por Matisse es R. Dufy (1878-1953), que pinta principalmente escenas de las carreras y de playa.

Al grupo de los «fauves» pertenecen los dos compañeros de Matisse, Rouault y Vlaminck. Georges Rouault (1871), dedicado en su juventud a trazar vidrieras, aprende en ellas el arte de simplificar, basado en la importancia del dibujo y en la intensidad del color que caracteriza a su obra (lám. 770). Vlaminck (1876), de sangre flamenca, se deja influir por Cézanne, y, aunque sin llegar al grado que Rouault, se distingue por el dramatismo que sabe infundir a sus creaciones, en particular a sus paisajes (lám. 771).

A este momento corresponde el comienzo de la carrera del versátil Derain (1880), quien después se entregará al cubismo, sin perjuicio de

volver más tarde a los modelos de Cézanne. Entre los «fauves» debe citarse, por último, al holandés Van Dongen (1877), gran colorista. Aunque no es lo mejor de su obra, cultiva con frecuencia el retrato.

El grupo de los «fauves», que figura en vanguardia durante unos cinco años, comienza a disgregarse cuando los nuevos discípulos de Matisse, insatisfechos con el estilo de éste, lo tachan de puramente decorativo. Es un momento decisivo para el futuro francés de la pintura postimpresionista. Ya hemos visto figurar en el primer plano a artistas extranjeros de la categoría de Van Gogh. Ahora, la juventud francesa, al advertir cómo Matisse cierra la puerta a los nuevos vanguardistas, fija su vista en el español Picasso, en quien descubre a un artista más capaz de abrir derroteros desconocidos a la pintura. Al poner a la cabeza de su vanguardia a un extranjero, la escuela parisiense da un paso en pro de su internacionalismo, que será decisivo para su futuro. Desde este momento, sólo debe hablarse de una escuela de pintura internacional, en la que las mayores novedades se deben a pintores no franceses. Los franceses representan papel importante en el desarrollo de los nuevos estilos, pero no son sus inventores.

El cubismo. Picasso.—Todos los ataques dirigidos contra el impresionismo por sus propios hijos se mantienen, sin embargo, dentro del culto al color, y parten de ese fondo sensual que nutre siempre a la pintura en sus épocas más fecundas. Pero esa preocupación por el volumen, la línea y los planos que, sin perjuicio de sus entusiasmos coloristas, hemos visto acusarse en los maestros anteriores, termina por sugerir a algunos pintores una concepción puramente intelectualista de su arte.

La nueva fórmula artística hace su aparición pública en 1908, y recibe el nombre de cubismo, del calificativo «cubista» aplicado precisamente por Matisse en tono de censura a los primeros cuadros que ve de este estilo, nombre que los cubistas terminan por aceptar en 1911. Lo mismo que el impresionismo tiene su teórico en Mauclair, el cubismo lo encuentra en Apollinaire, al que no tardan en agregarse otros teorizantes. El título del libro de uno de éstos, *El mundo como representación,* reflejo de la conocida obra de Schopenhauer, es tan significativo de las nuevas intenciones artísticas como la sentencia de Braque, uno de los pintores más caracterizados de ellos: «Los sentidos deforman; el espíritu forma.» El nuevo grupo de pintores sólo quiere ver en la realidad el reflejo de los volúmenes fundamentales de la geometría del espacio, y en ellos obligan a encajarse a las formas irregulares que la naturaleza ofrece a su mirada. El artista debe partir de

la idea para comprender y dominar la naturaleza. La descomposición del cuerpo humano en sus volúmenes esenciales tiene precedentes tan remotos como el propio Durero. Pero, mientras no se llega al convencimiento de que la obra de arte no tiene que reproducir la naturaleza, y ni siquiera organizarla, el cubismo no logra su pleno desarrollo.

Después de inventada la fotografía, se dice, no precisa copiar la naturaleza. Es preferible crear una belleza abstracta. Además, el artista no debe limitarse a pintar lo que le ofrece un solo punto de vista. En *Du cubisme*, de los pintores Gleizes y Metzinger, los teóricos del grupo, se afirma que debe darse la vuelta «en torno al objeto para tomar varias apariencias sucesivas, que, fundidas en una sola imagen, la reconstituyen». En 1922 escribe Apollinaire que «la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al escritor», y que así como las tres dimensiones euclidianas no bastan ya a la moderna geometría, los artistas necesitan lo que en los talleres se denomina «la cuarta dimensión», es decir, la que permite ver «la inmensidad del espacio eternizado en cualquier sentido en un momento», o lo que es lo mismo, «la dimensión del infinito». El ambiente estético que reflejan estas ideas sirve de base no sólo al cubismo, sino a otras tendencias de estos años.

Los colores dominantes en el cubismo son los pardos, verdes, amarillos y grises, renunciándose en ellos a su valor dinámico.

Se discute la fecha del nacimiento del estilo cubista, e incluso si su iniciación se debe a Picasso o al francés Braque. Parece que las obras más antiguas de este estilo son las de Picasso, de 1906-1907, que toman por punto de partida las acuarelas de Cézanne, y en opinión de algún crítico, reflejan rasgos característicos de no pocos paisajes españoles en los que el caserío acusa con fuerza sus nítidos volúmenes. Incluso se ve relacionado el nacimiento del nuevo estilo con su regreso de unas vacaciones de verano en España. De todos modos, la participación española en el nacimiento y en el triunfo del cubismo es indiscutible, no sólo por la presencia de Picasso, sino por la colaboración, en Francia, de numerosos compatriotas suyos, tales como Juan Gris, Zárraga, Ortiz de Zárate, Picabía, Cossío, Bores y Viñes. La importancia de esa participación no sólo en el cubismo, sino en otros movimientos artísticos del presente siglo, la reconoce uno de los principales críticos franceses actuales, en estos términos: «Los elementos más revolucionarios y más anárquicos del arte moderno vienen del otro lado del Pirineo.»

El verdadero definidor y quien hace realmente triunfar al cubismo es el español Pablo Ruiz Picasso. Nacido en Málaga en 1881 y formado en Barcelona, se traslada a París, en 1900, y en pocos años logra ponerse a la cabeza de la vanguardia de la escuela internacional en que ha

llegado a convertirse el grupo de pintores franceses y extranjeros radicados en aquella ciudad. Capta con habilidad y rapidez sorprendentes el ritmo del postimpresionismo y ese espíritu de inquietud y ese ansia de novedad del momento parisiense. Llevado por él este nuevo estilo a la cúspide de su fama, le hace sufrir las más variadas mutaciones, abandonándolas después, para volver a ellas más tarde y tener concentrada sobre sí la atención artística durante medio siglo. La constante renovación y la inagotable fecundidad de Picasso son uno de los espectáculos más sorprendentes de la pintura contemporánea.

Formado en el ambiente impresionista de fin de siglo, experimenta a su llegada a París la influencia de Toulouse-Lautrec, pero reacciona pronto. Durante el primer lustro del siglo nos descubre su cuerda sentimental, cargada de pesimismo, representando con un dibujo fino y emotivo pobres gentes de cuerpos escuálidos, pero de aire distinguido y expresión inteligente y melancólica. Los arlequines y personajes de circo, vistos en su triste realidad, constituyen el tema preferido de este período, al que por la coloración azul empleada se denomina la «época azul» (1901-1904) (lám. 775). Poco después, el pesimismo inspirador de las obras anteriores cede en intensidad, el dibujo se ablanda y con frecuencia el modelado se simplifica. El interés por lo expresivo comienza a dar paso al interés por lo plástico. Es la llamada «época rosa» (1905-1906). Coincidiendo con la muerte de Cézanne, el estilo de Picasso principia a transformarse profundamente (lám. 773). En 1904 se ha celebrado la exposición de las obras de aquél, que se repite en los dos siguientes, y ese mismo año tiene lugar la de los «fauves». Si éstos le invitan a volver la espalda al naturalismo impresionista, Cézanne, con su simplificación de la forma, le señala el rumbo hacia los volúmenes geométricos. Por otra parte, la escultura de los negros, puesta de moda, le descubre un arte ya muy antiguo, formado sobre esas mismas premisas y dotado de expresión intensa, pero esquematizada. Es la «época negra», de 1907 y 1908.

En 1907, pinta las *Señoritas de Aviñón* (lám. 774), del Museo de Arte Moderno, de Nueva York, obra capital, que con razón se considera el punto de partida del cubismo. Descompone en ella la realidad y la reduce a sus formas geometrizadas, rompiendo con el objetivismo tradicional e intentando representar la tercera dimensión sin acudir a la perspectiva. En la vista de *Horta* (1908) (lám. 777) lleva a su último extremo el estilo de Cézanne, y a esta época corresponde la formación del estilo propiamente cubista, que en su primera etapa se denomina «cubismo analítico» (láms. 778-779). En los años sucesivos forma su

obra con trozos del modelo previamente analizado y desarticulado; abate los planos como en los dibujos infantiles y emplea transparencias. Para realzar por contraste esa nueva realidad y contrarrestar su posible valor decorativo, introduce trozos de papeles impresos, rejillas de asientos, etc., que pega a la pintura misma. Son los «collages» o parches, cuyo empleo se generaliza en 1912 (lám. 780). En esta época ha creado ya el «cubismo sintético» (lám. 781), en el que además el color es cada vez más monocromo. En el «cubismo hermético» se aleja aún más de la pintura de asunto, que sólo puede identificarse por algunos signos esquemáticos sobre una serie de valores puramente plásticos, que hacen pensar en una composición musical (láms. 782, 783). En las composiciones de «Recortes de papel» (lám. 780) llega, en 1914, a grandes extremos de abstracción, a los que después agrega materiales tan ajenos a la pintura como la tela, el espejo o la arena. En esto, la crítica contemporánea ve una necesidad lírica de metamorfosear el destino de esos materiales. El cubismo de Picasso alcanza su máxima depuración en el «período cristal» (1916), en el que llega a convertirlo, como se ha dicho, en un puro juego de formas coloreadas en el espacio. Sirva de ejemplo el *Arlequín*, del Museo de Nueva York (1915) (lám. 784).

La permanencia de Picasso en Roma (1917) para preparar la escenografía de un ballet ruso y el contacto con éste, terminan en la postguerra por llevarle a representar de nuevo la figura humana con un criterio tradicional, iniciando así «la época clásica» (lám. 785), sin perjuicio de seguir cultivando el estilo anterior; recuérdese los *Tres músicos*, de 1921 (lám. 786). Sus modelos humanos no son ahora los tipos finos, de la «época azul», sino otros monstruosamente corpulentos, de pies y manos deformes, que repetirán servilmente los picassianos. En 1924, Picasso retorna al estilo plástico puro del cubismo, y pinta bodegones (lám. 787), coincidiendo, como veremos, con el manifiesto de los superrealistas. El interés por el movimiento despertado en él por el ballet termina por producir una serie de composiciones dinámicas abstractas que constituyen la «época de Dinard» (1925-1928), así llamada por la población donde trabaja. Obra representativa es *Los tres bailarines* (1925) (lám. 789). Sigue otra nueva etapa, en que metamorfosea la figura humana con una imaginación lírica ajena a toda razón, dejándose guiar por el inconsciente y por lo mítico y fabuloso. Es el «estilo escultural» del «período de las metamorfosis» (1929-1931), que coincide con la época en que hace sus construcciones de hierro con González. Sirva de ejemplo la *Mujer a orillas del mar* (1929) (lám. 788).

En la cuarta década continúa metamorfoseando la figura humana —en 1931 ilustra unas metamorfosis de Ovidio— sobre la base de líneas curvas, sobre todo elípticas —*Mujer con flor* (1932) (lám. 791)—, pero no tarda en manifestar un gusto por los trazos angulosos, que desemboca en crueles deformaciones intensamente expresivas —*Corrida de toros* (1934), *La musa* (1935) (lám. 792)—. Es el estilo que culmina en *Guernica* (1937) (lám. 793), que comienza a pintar a los pocos días de su destrucción, en pleno furor bélico, y que está dotada de un expresionismo dramático extraordinario. Este expresionismo continúa inspirando las obras principales del período de la guerra mundial. Aunque representa la guerra misma, el sentido de la derrota y del desastre inspira el *Gato y el pájaro* (1939) y la *Calavera del toro* (1942) (láminas 794, 795), sobre el fondo morado del martirio. La paz hace renacer el optimismo en Picasso y, cuando se retira al Castillo de Antibes (1946), convertido en museo, desarrolla, en una numerosa serie de composiciones, una sinfonía pastoral de colores claros —amarillo y el azul, sobre todo— interpretada en el estilo de las metamorfosis curvilíneas (lám. 796). Pero la cuerda trágica no se agota en Picasso. La guerra del Extremo Oriente le inspira la *Matanza de Corea* (1952-1953).

Entre los seguidores del cubismo ya quedan citados Braque (1882) y el tornadizo Derain. Este lo abandona en 1911; pero, en cambio, se incorporan a él Gleizes, Meztinger, Delaunay, Léger (lám. 821) y los españoles Picabía (lám. 740) y Juan Gris († 1927), seudónimo de José González (lám. 808). Como grupo conserva su unión hasta 1914. En 1918 el pintor Ozenfant publica ya su *Aprés le cubisme*. Picasso continúa su carrera después de esa fecha, abriendo nuevas rutas a la pintura, y algunos de sus compañeros y discípulos introducen novedades en el cubismo. Así, Delaunay (1885 † 1941), ya en vísperas de la Guerra Europea, enriquece el cubismo, al querer expresar la simultaneidad de las sensaciones coloreadas, e intensificar el movimiento con espirales y círculos (lám. 797). Es el «Orfismo», que como cubismo coloreado no produce sus mejores obras hasta después de la guerra. Debe su nombre a Apollinaire.

PRIMITIVISMO. FUTURISMO.—Los veinte años que siguen al cubismo son fecundos en grupos y tendencias, a veces más teóricas que reales, todos ellos con su correspondiente título. Es la época dorada de los «ismos».

El interés por el arte de los pueblos primitivos modernos y de los niños ha hecho valorar a una serie de artistas de formación autodi-

dacta, al margen de las academias y del arte de su tiempo. Uno de los más importantes es Henri Rousseau (1844-1910), llamado también «el aduanero», que expone en 1886 sus típicas composiciones, henchidas de imaginación expresada en una forma ingenua. En la *Comida del león,* por ejemplo, descubre su nostalgia de la selva tropical (lám. 798).

En esta misma categoría de pintores populares e ingenuos de la realidad suele incluirse a M. Utrillo (1883), el hijo natural de la modelo de Degas, y después pintora, Suzanne Valladon, y de un padre alcohólico. Años después le da su nombre el pintor español Miguel Utrillo. Alcohólico como su padre desde la infancia, mientras su vida es presa del vicio, pinta vistas de Montmartre, jugosas y llenas de encanto. Por desgracia, al regenerar su vida, esos valores se amortiguan y su arte pierde atractivo (lám. 731).

En Italia, el movimiento postimpresionista, que toma el nombre de futurismo, tiene por cerebro al poeta Marinetti, que en 1910 escribe un violento manifiesto contra el estilo tradicional, en el que aparecen frases como éstas: «Queremos destruir los museos y las bibliotecas. ¡Vengan los incendiarios con sus dedos oliendo a petróleo!» La principal preocupación de los futuristas, más que la abstracción de las formas de la naturaleza, es el representar el dinamismo de la vida, expresar sincrónicamente diferentes momentos del movimiento, o, lo que es lo mismo, la simultaneidad, y hacernos ver también el anverso y reverso de las cosas.

«Una motocicleta de carrera con el cuadro adornado con grandes tubos como serpientes de aliento explosivo..., una moto rugiente, que parece correr sobre el estallido de una bomba, es más bella que la Victoria de Samotracia», son palabras de Marinetti. «Cada objeto, dice, se revela por las líneas, como se resolvería siguiendo la tendencia de sus fuerzas», y esas «líneas-fuerzas» son las que la sensibilidad del artista debe descubrir.

Pero las obras creadas por los futuristas apenas son capaces de expresar plásticamente esos deseos y quedan muy por bajo de sus teorías. Nada tiene, pues, de extraño, que a los cinco años el grupo de los futuristas, cuya sede es Milán, haya desaparecido tras las aparatosas nubes de sus violentas soflamas estéticas. Los principales representantes del futurismo son Boccioni (lám. 799), Carrá (lám. 822), Severini y Balla. Títulos significativos de sus obras son *Visión simultánea, Traqueteo de la calesa, Lo que nos cuenta el tranvía,* etc. Después de la guerra, el principal superviviente, que es Carrá, abandona las «líneas-fuerzas» y pinta a lo Cézanne.

El futurismo no deja de influir en algún cubista, como Gleizes y Léger (lám. 821) e inspira en Inglaterra el «Vorticismo» de Wyndam Lewis y su grupo.

EXPRESIONISMO.—Por los años en que los «fauves» comienzan a disgregarse, se forman en Alemania grupos de pintores que no tardan en figurar en la vanguardia del arte internacional. Tienen como precedente el grupo de Dresde, llamado el Puente, «Die Brücke», fundado por Schmidt-Rottluft, Kirchner y Heckel. En Berlín fundan (1908) la Nueva Secesión, Pechstein y el austríaco Kokoschka, y en Munich se constituye (1909) un grupo que organiza una exposición del arte parisiense de vanguardia —Picasso, Derain, Vlaminck, etc.—, cuyo resultado es el nacimiento, en 1911, del grupo del Jinete azul, «Der Blaue Reiter», capitaneado por el ruso Vassily Kandinsky (1864-1944) y por Franz Marc (1880 † 1916). La denominación del grupo se debe al título de un cuadro de Kandinsky.

El estilo por ellos creado recibe el nombre de expresionismo. A sus seguidores sólo importa el mundo exterior en cuanto es indispensable para expresar el mundo interior del espíritu. Formula la teoría el propio Kandinsky, quien, después de una larga vida infecunda, entra, en 1908, en contacto con el neoimpresionismo francés, y termina creando una pintura expresiva no imitativa, de naturaleza más musical que pictórica. La pintura, según él, debe descubrir tras la corteza de la realidad los valores universales y absolutos del espíritu y expresarlos, con la menor cantidad posible de objetivismo. Debe seguir el camino de la música, la menos contaminada de objetivismo, ofreciéndose así a la pintura una nueva vida como actividad espiritual. El artista, nos dice, debe expresarse a sí mismo. Kandinsky no deforma el objeto natural, sino que prescinde de él, esforzándose por la abstracción más absoluta. Su obra literaria *De lo espiritual en el arte* (1910), es básica para conocer el arte abstracto. La época creadora de Kandinsky de mayor actividad está comprendida entre 1911 y 1914, fecha en que la guerra le obliga a regresar a Rusia (lám. 800).

Franz Marc, cuya corta vida termina con su muerte ante Verdún, tiene tempranos contactos con los «fauves» y, sobre todo, con los cubistas. Marc habla de la «tercera vista» con que precisa penetrar en las esencias del mundo interior, y de la necesidad de expresar la arquitectura cósmica de los seres. Así procura expresar «la tigridad» del tigre por medio de contorsiones plásticas, y hace de los ritmos dinámicos de la fuerza del caballo el tema de varias de sus obras más representativas. Sirva de ejemplo de su estilo la *Torre de caballos* (1912) (lámina 801).

El gran trío de los expresionistas lo completa Kokoschka (1886), que cultiva el retrato y el paisaje (lám. 804).

A medias, entre el expresionismo y el superrealismo, puede citarse en este lugar al suizo Paul Klee (1879-1940) (lám. 813).

La guerra de 1914: El Dadaísmo.—La guerra de 1914, que pone fin o paraliza la producción artística europea, es causa de que surja en la neutral Suiza un movimiento que inspirará buena parte de la actividd artística posterior.

Es el «dadaísmo», que nace en 1916 en una cervecería de Zurich, donde se reúnen varios artistas refugiados muy de segunda fila, de diversos países, que bajo el ambiente de catástrofe de la guerra, adoptan una actividad subversiva, cínica e irreverente, y, en suma, destructora respecto de todo el arte anterior. Toma el nombre de la voz infantil «dada» y tiene por cabeza al rumano Tristán Tzara (n. 1896), artista insignificante y, por lo demás, desconocido, cuyo principal colaborador es el cubista español Picabía (n. 1878) (lám. 823). Gracias a lo que la doctrina tiene de destructora, el «dadaísmo» no tarda en recibir el apoyo de artistas ya famosos como Picasso y Kandinsky. Aunque se constituyen grupos «dadaístas» en varias capitales europeas, al terminar con la paz de 1918 el pesimismo y el desequilibrio de la guerra, «dada» se esfuma.

El «dadaísmo», en realidad, es una actitud espiritual y no un estilo. Pero su actitud en pro del escándalo y del ridiculizar, que lleva a Duchamps a poner bigotes a la Gioconda, y a exponer un vaso de noche bajo el título de *Fuente*, inspirará al superrealismo. Los espectáculos-provocaciones, que son tan caros al «dadaísmo», se inauguran ya en 1916 en el cabaret Voltaire, en que se convierte la primitiva cervecería de Zurich.

La pintura de 1918 a 1940.—Después de la terminación de la guerra, los pintores franceses continúan cultivando sus estilos anteriores. El más representativo es Matisse, que vive hasta 1955. Pero quien sigue figurando a la cabeza de la vanguardia, renovándose constantemente, es Picasso, y junto a él, son ya extranjeros los que en Francia o fuera de ella descubren nuevos rumbos a la pintura. Un reputado crítico francés reconoce que en 1930 el arte de su patria «ha quedado literalmente enterrado bajo un alud de extranjeros».

La misma sede de los artistas franceses o establecidos en París deja de ser el Montmartre de los impresionistas, de los «fauves» y del Picasso creador del cubismo, y se trasladan al Boulevard Montparnas-

se, al otro lado del río. Al «Moulin Rouge», de Toulouse-Lautrec, suceden ahora los cafés de «La Rotonde» y de «Le Dome».

Entre los artistas extranjeros de estilo más personal residentes en París figura el sefardita italiano Modigliani (1884 † 1920), que se traslada a la capital francesa a poco de cumplir los veinte años. Su vida de bohemia licenciosa y la ininterrumpida cadena de sus amoríos, consumen su salud, le alejan del trabajo y le hunden en la miseria más lamentable. Su obra se reduce a la labor de los últimos años de su vida y se distingue por su estilo decorativo, de formas muy simplificadas, dominadas, por lo general, por un solo motivo rítmico. La elegancia y la melancolía son notas características de su estilo, muy personal, aunque intensamente influido en lo formal por el cubismo incipiente (lámina 802).

Ya queda indicado cómo el cubismo colorista u «orfismo» de Delaunay, que se inicia poco antes de comenzar la guerra, produce ahora sus mejores obras (lám. 797). A este momento corresponde el «purismo» de Ozenfant (n. 1886), que dentro de la misma tendencia abstracta pugna por crear composiciones ordenadas y precisas con mucho dibujo de aspecto industrial, en las que el objeto es reconoscible por lo general (lám. 811). Le acompaña en esta tendencia el arquitecto Le Corbusier, que cultiva también la pintura. Lothe y la española María Blanchard (1881 † 1932), con su «neocubismo», viran hacia la realidad, tratando de superponer lo abstracto a lo real (lám. 803).

La pintura abstracta en Alemania, Holanda y Rusia, de 1918 a 1940.— El estilo expresionista sobrevive a la guerra. Algunos como Beckmann y, sobre todo, como Grosz, suelen fustigar en sus cuadros el vicio y la corrupción política, dándose además en sus obras una curiosa coexistencia de minuciosidad realista y de intensas deformaciones. Consecuencia de la subida al poder del partido Nacionalsocialista, que considera el período posterior a la guerra como «una era de vergüenza de Alemania», es la depuración que realiza en 1933 del arte postimpresionista.

Ya queda citada, al tratar de la arquitectura, la escuela de Dessau, de Walter Gropius, y el papel desempeñado en ella por los pintores Kandinsky y Klee.

En Holanda, el discípulo de Picasso, Mondrian (1872-1944), produce ya durante la guerra una pintura abstracta denominada «neoplasticismo» de carácter geométrico, en la que procura armonizar rectángulos y líneas. El manifiesto que publica en París en 1920 influye, sobre todo, en la arquitectura (lám. 807).

En Rusia, Malevitch (1878-1935), que se encuentra en contacto con los cubistas desde 1913, trata de alcanzar una pintura no objetiva, liberada de toda sensación asociativa. Denomina su estilo «suprematismo» por instaurar, son sus palabras, «la supremacía de la pura sensibilidad». «El suprematismo —escribe— comprime toda la pintura, reduciéndola a un cuadrado negro sobre una tela blanca. No tuve que inventar nada. Lo que yo sentía en mí era la noche absoluta; en ella percibía la creación y le di el nombre de suprematismo. Su expresión es el plano negro en forma de cuadrado» (lám. 806). Su discípulo Lissitzky convierte la pintura en geometría. Hacia 1917, los hermanos Nahum Gabo y Antonio Pevsner, formados en París y Munich, y ya citados como escultores, crean el «constructivismo», influidos por el cubismo y el futurismo, que da a la obra pictórica el aspecto de un dibujo o relieve ingenieril con palancas, ruedas, alambres, planchas de cristal, etc.

En Estados Unidos, el principal representante del arte abstracto es el alemán Bauer, de formación berlinesa, y en Inglaterra, Nash, que pinta cuadros de las dos guerras.

EL SUPERREALISMO.—La creación más genuina del período comprendido entre las dos guerras es el superrealismo. Surrealismo es la españolización de la palabra francesa «surrealisme», inventada por Apollinaire, y que equivale a superrealismo o suprarrealismo. Como tantos otros movimientos artísticos contemporáneos, da a conocer sus aspiraciones en un manifiesto, que en este caso publica el poeta Andrés Bretón, en 1924, manifiesto de franca inspiración dadaísta.

Su novedad respecto del dadaísmo es de estirpe freudiana, y consiste en conceder a la realidad contemplada en el estado subconsciente e irracional, sobre todo del sueño, más valor y verdad que a la percibida por los sentidos en estado de vigilia. El superrealismo desea representar esa realidad liberada de la lógica del estado de vigilia, y para conseguirlo suele seguir el camino del automatismo, que llega a convertir la obra en una especie de cardiograma, y el onírico o del sueño, o ambos a la vez. La consecuencia inmediata, sobre todo del superrealismo onírico, es la vuelta al objetivismo de la pintura de asunto. Una de las conquistas más bellas del superrealismo onírico son los escenarios interminables, en los que el ansia de espacio del cuatrocentismo italiano se carga del sentimiento de la soledad que se percibe en el sueño ante la contemplación de lo infinito. A esos efectos de infinito y de soledad contribuye el sentido plástico aprendido en el cubismo. Debido a la inspiración dadaística, el superrealismo centra a veces su interés con complacencia morbosa en los aspectos más escandalizadores, para el profano, de las teorías de Freud sobre la vida erótica.





767-769.—REGOYOS: Calle.—RUSIÑOL: Jardín.—MATISSE: Joven con flores.





770-772.—ROUAULT: De Profundis.—VLAMINCK: Casas y árboles, M. de Rochester.—SOLANA: Máscara.





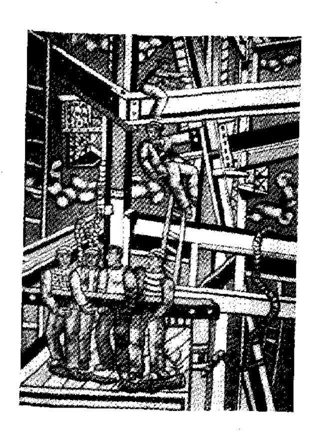
773-775.—PICASSO: Señora de Canals. Señoritas de Aviñón. Arlequín.

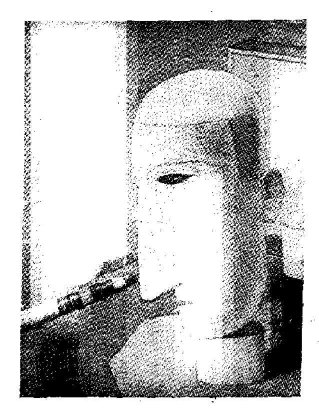


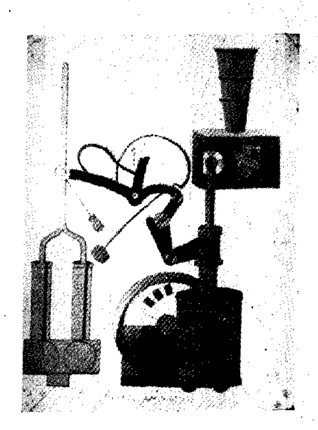




818-820.—DALÍ: Virgen de Port Lligat.—PORTINARI: Campesinos, M. de N. York.—D. RIVERA: Nueva Escuela, Méjico.

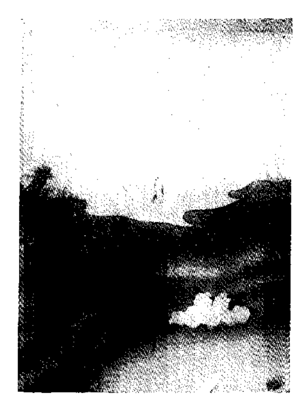






821-823.—LÉGER: Los constructores.—CARRÁ: Gentilhombre ebrio.—PICABÍA: Aparato amoroso.







824-826.—MAGRITTE: Minotauro.—TANGUY: A pocas horas del verano.—ERNST: Célebes.

Aunque se burla del superrealismo, el italiano Chirico (n. 1888), formado en Alemania y en contacto con los cubistas, cultiva algunos de los valores de la nueva tendencia con anterioridad al manifiesto de 1924. La influencia de lo onírico es sensible en algunas de sus obras, en las que suele representar estatuas y arquitecturas en grandes espacios abiertos. El mismo califica su pintura de «metafísica» (lám. 805). El superrealismo del judío ruso Marc Chagall (n. 1887), que pasa en París la mayor parte de su carrera artística, tiene un tono alegre, popular y hasta infantil, de cuento de hadas, que permite a los seres humanos caminar por el cielo y a los animales leer. Los expresionistas alemanes suelen considerarlo también de su grupo (lám. 815).

El superrealismo automatista tiene uno de sus principales representantes en el español Miró (n. 1893), quien, no obstante haber sido excomulgado por Bretón en 1929, se continúa considerando miembro de la escuela. «Mi pintura —escribe el mismo Miró— está siempre concebida en un estado de alucinación resultante de un choque objetivo o subjetivo, del cual yo soy totalmente irresponsable.» Las pinturas de Miró alcanzan alto grado de abstracción, distinguiéndose además por el valor decorativo de la composición (lám. 816).

Semejante a Miró en el arte de simplificar y en la precisión de los contornos es el alsaciano alemán Hans Arp (n. 1887) (lám. 812). Con esta tendencia se relaciona también el suizo Klee (n. 1879), que, como aquél, procede del expresionismo (lám. 813).

Frente al automatismo y a la abstracción de Miró y Arp, distínguese la generación más joven de René Magritte (n. 1898) (lám. 824), Ives Tanguy (n. 1900) (lám. 825) y el español Salvador Dalí (n. 1904), por su interés por lo onírico. A Dalí se deben algunos de los mejores y más típicos escenarios creados por el estilo, donde hacen alarde de su soledad, con vigoroso valor plástico, seres intensamente metamorfoseados, a veces con crueldad picassiana (lám. 810). Dalí es técnico extraordinario, en el que se funde la minuciosidad del miniaturista con el sentido de la calidad de los maestros menores holandeses. Después de un largo período de inspiración dadaística, en el que lo erótico alcanza a veces extremos ejemplares, ha sucedido un interés por el clasicismo renacentista (1937-1938) —Bretón califica ahora su técnica de ultrarretrógrada y académica— y por el género religioso, en que ha producido obras como el *Crucifijo sobre el mundo* (lám. 809) con admirable paisaje, y la *Virgen de Port Lligat,* de vieja solera iconográfica (lám. 818). Entre las obras anteriores, recuérdense *La sangre más dulce que la miel* y *El tiempo destructor* (lám. 814).

El superrealismo invade el campo del cine, una de cuyas primeras obras de ese estilo es *Le Chien andalou,* del español Buñuel.

De los superrealistas alemanes, merece recordarse Max Ernst, autor de un *Tratado de pintura superrealista* (lám. 826).

LA ESCUELA MEJICANA.—En América, la novedad del siglo actual en el campo de la pintura es el nacimiento de la escuela mejicana.

Formada en los años en que las vanguardias artísticas europeas se dividen entre la abstracción y el superrealismo, la escuela mejicana prefiere el estilo tradicional, aunque simplificando el modelo natural para intensificar el valor de la forma. Recuérdese que la primera visita de Rivera, uno de sus fundadores, coincide con el «descubrimiento» de Cézanne y el nacimiento del cubismo. El triunfo de la Revolución mejicana de 1910, en gran parte de signo socialista, y el encargo por el gobierno, unos diez años más tarde, de una numerosa serie de grandes pinturas murales, son decisivos para la formación de la escuela y para el carácter de su pintura. Gracias a esos encargos, la pintura mejicana es, sobre todo, mural, y a ello debe en no pequeña medida su tono grandioso y su monumentalidad. Nacida al servicio de la Revolución, buena parte de sus creaciones cantan las conquistas sociales y políticas de ésta, mezcladas con fobias de inspiración indigenista y antirreligiosa, de signo dadaísta. La decisión gubernamental de decorar con grandes composiciones murales los edificios públicos, coincide con el regreso a Méjico de Rivera y Siqueiros desde Europa, y de Orozco desde los Estados Unidos.

Diego Rivera (1886 † 1957), después de recorrer parte de Europa, llega en 1910 a París, donde participa del entusiasmo general de Cézanne y cultiva la amistad de Picasso, de quien se dice discípulo. Para su porvenir es decisivo el estudio que hace en 1920, en Italia, de los frescos trecentistas, en particular de Giotto. Reintegrado a su patria, se incorpora a la política socialista en el poder, entusiasmo político que le lleva más tarde al comunismo. No obstante haber cultivado el cubismo, al recibir los encargos gubernamentales, su arte vuelve a la tradición naturalista, esforzándose por alcanzar una grandiosidad a tono con las proporciones de los muros cuya decoración se le confía. Ello le lleva a simplificar las formas en las que, si no faltan ecos del estilo picassiano de estos años, se siente sobre todo el recuerdo de los grandes fresquistas del pleno Renacimiento. Déjase sentir esa influencia más en la figura que en el arte de componer, agobiado casi siempre por una locuacidad de primitivo, que le impide crear composiciones monumentales y grandiosas. La alegoría y el retrato desempeñan en su obra papel muy

importante, y su verdadero mérito está en la vida y energía que sabe infundir a no pocas de sus figuras y grupos.

De 1922 es la alegoría de la *Creación,* de la Escuela Preparatoria, y de 1923 la importante serie de frescos de los patios de la Secretaría de Educación, dedicados al Trabajo, a las Fiestas, a las Ciencias y a las Artes. Los títulos de algunas de las composiciones, como *El reparto de las tierras, La liberación del peón* y *La maestra rural,* son claros ecos de los afanes de la Revolución. Los frescos de la Sala de Actos de la Escuela de Agricultura de Chapingo, que hace después, se considera de lo mejor suyo como concepción de conjunto. Los de la Casa de Cortés, de Cuernavaca (1930), en los que pinta al conquistador esclavizando al indio con el látigo, y a Morelos y Zapata como sus libertadores, son, por su contenido, un insulto a la memoria del gran hombre que hiciera construir el edificio, que no habla en pro de la sensibilidad histórica ni de la ecuanimidad y elegancia espiritual de quienes los han inspirado. En el Museo de Detroit (1932), que le confía la decoración de un patio, hace el retrato de la Ciudad, sede del maquinismo. En los muros de la escalera del Palacio del Gobierno, antiguo de los Virreyes, pinta a manera de tríptico gigantesco: el *Méjico antiguo,* la *Historia de Méjico* desde la Conquista hasta la Revolución, que ocupa el centro, y el *Mundo de hoy y de mañana* (lám. 820).

Artista de más personalidad es José Clemente Orozco (n. 1885-1949), que no visita Europa hasta después de cumplir los cuarenta y cinco años. Orozco, que es un testigo entusiasta de la Revolución, con la que colabora desde la prensa con sus caricaturas, es un excelente y vigoroso dibujante que avanza más que Rivera en el proceso simplificador de la forma. Su dramatismo hondo y desgarrador, que de haberlos conocido se diría aprendido en los frescos de Signorelli, se expresa en escorzos violentos y con personajes vigorosos, de nervios en tensión a punto de dispararse, y todo ello con simplicidad de medios admirable. Su arte hace sentir más intensamente que el de Rivera el torrente arrollador de la Revolución, los horrores de la guerra, el ímpetu del soldado del pueblo, el dolor de los explotados y de los pobres, la insolencia y el orgullo de los ricos, etc. (lám. 817).

Entre los frescos que pinta para la Escuela Preparatoria (1922) figuran *La destrucción del Viejo Orden* y la *Trinchera,* ésta, pletórica de energía. Como Rivera, deja también importantes composiciones murales en los Estados Unidos. Recuérdese, en el Pomona College, de California, la de *Prometeo* y, en Hannover, la *Partida de Quetzalcoatl,* rebosante de dinamismo, y *Cristo destruyendo su cruz,* donde refleja el amargo pesimismo que inspira su obra. La fuerza expresiva de Orozco culmi-

na en las pinturas que hace en Guadalajara, su patria (1936-1939). Figuran entre ellas el *Circo político,* del Palacio de Gobierno, y la hermosa serie de frescos de la iglesia del Hospicio, donde desarrolla temas como la *España mística* y la *España guerrera.*

Algo más joven que Rivera y Orozco, David Alfaro Siqueiros (nacido en 1886), pertenece también a esta etapa creadora de la escuela.

En América del Sur, la figura más destacada es el brasileño Cándido Portinari (n. 1903), hijo de italianos, que visita Europa ya cumplidos los veinticinco años. Suele pintar escenas de trabajadores brasileños blancos y de color, de inspiración social (lám. 819).

ILUSTRACIONES SUPLEMENTARIAS

Capítulo I.

VENTURI: *Storia dell, Arte Italiana.* Milán. Hoeppli. 9 vols., divididos en varias partes cada uno. Comprende hasta el siglo XVI.
RICCI: *Baukunst der Renaissance in Italien.* Stuttgart, 1920-1928. Hoffmann. 2 vols.
BERLINER: *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII.* Barcelona. Labor. 2 vols.

Capítulo II.

CAMÓN: *Arquitectura plateresca.* Madrid, 1945. Consejo Superior de Investigaciones. 2 vols.
GÓMEZ MORENO: *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloé, Machuca, Berruguete.* Madrid, 1941. Consejo Superior de Investigaciones.
LAMPÉREZ: *Arquitectura civil española.* Madrid, 1952. 2 vols.
SCHUBERT: *Historia del Barroco en España.* Madrid, 1924. Calleja. (Para El Escorial.)
RUIZ ARCAUTE: *Juan de Herrera.* Madrid, 1936. (Para los proyectos de El Escorial.)
CHUECA: *La catedral de Valladolid.* Madrid, 1947. Consejo Superior de Investigaciones.
ANGULO: *Historia del Arte hispanoamericano.* Barcelona, 1945. Salvat. Vol I.

Capítulo III.

VENTURI: *Storia dell, Arte Italiana.* Milán. Hoeppli. 9 vols. Comprende hasta el siglo XVI.

Existen volúmenes dedicados a los principales escultores del Renacimiento en las conocidas series siguientes, en las que suelen incluirse, además, otros dedicados a pintores y arquitectos.

Klassiker der Kunst. Stuttgart. Hay edición francesa de varios de sus volúmenes. *I Grandi artista Italiani.* Bérgamo. *Shcroll.* Viena. *Phaidon.* Londres. *Cres.* París. Series análogas, pero en 8.º, son las de: *Gowans* Londres y París. *Braun.* París. *Astra.* Florencia, etc.

Capítulo IV.

WEISE: *Spanische Plastik aus Sieben Jahrhunderten.* Reutlingen, 1925. Gryphius Verlag. 5 vols.
GÓMEZ MORENO: *Las águilas del Renacimiento español.* Madrid, 1941. Consejo Superior de Investigaciones. (Para Ordóñez, Siloé y Berruguete.)
LOZOYA: *Escultura de Carrara en España.* Madrid, 1957. (Colección «Artes y Artistas».)
HERNÁNDEZ PERERA: *Escultores florentinos en España.* Madrid, 1957. (Colección «Artes y Artistas».)

GÓMEZ MORENO: *Bartolomé Ordóñez*. Madrid, 1956. (Colección «Artes y Artistas».)
ORUETA: *Berruguete*. Madrid, 1927.
COSSÍO: *Alonso Berrugete*. Valladolid, 1948.
GARCÍA CHICO: *Juni*. Valladolid, 1949.
MARTÍN GONZÁLEZ: *Esteban Jordán*. Valladolid, 1952.
CAMÓN: *Juan de Ancheta*. Pamplona, 1943.
ANGULO: *La escultura en Andalucía*. Sevilla, 1927-1940. Laboratorio de Arte. (Para Perrín, Balduque, Vázquez.)
ABIZANDA: *Damián Forment*. Barcelona, 1942. Ediciones Selectas.
IBÁÑEZ MARTÍN: *Gabriel Yoly*. Madrid, 1956. (Colección «Artes y Artistas».)

Capítulos V y VI.

VENTURI: *Storia dell' Arte Italiana*. Milán. Hoeppli. 9 vols.
VAN MARLE: *The Italian Schools of Painting*. La Haya, 1923-1935. Martinus Nijhoff. 17 vols.
Sólo comprende hasta fines del siglo XV.
Véanse las series citadas en el capítulo III.
SÁNCHEZ CANTÓN: *El Museo del Prado*. Madrid, 1949. Peninsular.

Capítulo VII.

FRIEDLANDER: *Die Altniederländische Malerei*. Berlín, 1924. Cassirer, 14 vols.
FIERENS GEVAERT: *Les primitfs Flamands*. Bruselas, 1912. Van Oest. 4 vols.
SÁNCHEZ CANTÓN: *El Museo del Prado*. Madrid, 1949. Peninsular.

Capítulo VIII.

POST: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, 1930-1941. Vols. II-VIII.
GUDIOL: *Historia de la pintura gótica en Cataluña*. Barcelona, 1943.
GUDIOL y AINAUD: *Huguet*. Barcelona, 1948. Instituto Ametller.
AINAUD: *Huguet*. Madrid, 1955. (Colección «Artes y Artistas».)
GÓMEZ MORENO Y SÁNCHEZ CANTÓN: *El retablo de la catedral vieja de Salamanca*. Madrid, 1928. (Publicado como artículo en *Archivo Español de Arte*, 1928.)
SÁNCHEZ CANTÓN: *El retablo de Isabel la Católica*. Madrid, 1930. (Publicado como artículo en *Archivo Español de Arte*, 1930.)
GAYA: *Fernando Gallegos*. Madrid, 1959. (Col. «Artes y Artistas».)

Capítulo IX

POST: *A History of Spanish Painting*. Cambridge, 1947. Vols. IX-XI. Sólo comprende el primer tercio del siglo.
TORMO: *Rodrigo de Osona*. Madrid, 1933. (Publicado como artículo en *Archivo Español de Arte*, 1933.)
LÁINEZ: *Berruguete*. Madrid, 1935. Espasa-Calpe.
ANGULO: *Berruguete en Paredes de Nava*. Barcelona, 1946. Juventud.
ANGULO: *Alejo Fernández*. Sevilla, 1946. (Colección «Artes y Artistas».)
ANGULO: *Pedro de Campaña*. Sevilla, 1951. (Colección «Artes y Artistas».)
IGUAL: *Juan de Juanes*. Barcelona, 1943. Ediciones Selectas.
BERJANO: *El Divino Morales*. Madrid, 1921
GAYA: *Luis de Morales*. Madrid, 1961. (Col. «Artes y Artistas».)
BERUETE: *Conferencias de Arte*. Madrid, 1924. (Sánchez Coello y Pantoja.)
Juan Pantoja de la Cruz. Madrid. Colección Estrella.
ZARCO: *Pintores españoles de El Escorial*. Madrid, 1931. Instituto Valencia de Don Juan.

COSSÍO: *El Greco*. Madrid, 1908. V. Suárez. 2 vols.
CAMÓN: *El Greco*. Madrid, 1950. Espasa-Calpe. 2 vols.
GÓMEZ MORENO: *El Greco*. Barcelona, 1943. Ediciones Selectas.
ANGULO: *Historia del Arte hispanoamericano*. Barcelona, 1950. Salvat. Vol. II.

Capítulo X.

(Véase la nota al capítulo III.)

Capítulo XI.

(Véase la nota al capítulo XVII del tomo I.)

SANCHO: *Cerámica andaluza*. Sevilla, 1948. Laboratorio de Arte. 2 vols.
SÁNCHEZ CANTÓN: *Los Artes*. Madrid, Calleja.

Capítulo XII.

RICCI: *Baukunst der Barockzeit in Italien*. Stuttgart, 1922. Hoffmann.
BERLINER: *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Barcelona. Labor. 2 vols.

Capítulo XIII.

SCHUBERT: *Historia del Barroco en España*. Madrid, 1924. Calleja.
LAMPÉREZ: *Arquitectura civil española*. Madrid, 1922, 2 vols.
BONET: *Iglesias Barrocas madrileñas*. Madrid, 1961. (Col. «Artes y Artistas».)
CHAMOSO: *La Arquitectura Barroca en Galicia*. Madrid, 1955. (Colección «Artes y Artistas».)
SANCHO: *Arquitectura Barroca sevillana*. Madrid, 1952. Consejo Superior de Investigaciones.
ANGULO: *Historia del Arte hispanoamericano*. Barcelona, 1950. Salvat. Vol. II.
KELEMEN: *Baroque and Rococo in Latin American*. Nueva York, 1951. MacMillan.
TOUSSAINT: *Historia del Arte colonial en México*. Méjico, 1948.
WETHEY: *Colonial Architecture in Perú*. Cambridge, 1944. Harvard.
WEISS: *Arquitectura cubana colonial*. La Habana, 1936. Cultura.
BUSCHIAZZO: *Estudios de arquitectura colonial*. Buenos Aires, 1944.
Documcntos de Arte colonial sudamericano. Buenos Aires, 1944-1950. Academia Nacional de Bellas Artes. 7 vols.
MARCO: *Arquitectura Barroca en el Perú*. Madrid, 1957. (Colección «Artes y Artistas».)

Capítulo XV.

WEISE: *Spaniche Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1925. Gryphius. 5 vols.
GÓMEZ MORENO: *Alonso Cano*. Madrid, 1926. (Publicado como artículo en *Archivo Español de Arte*.)
ANGULO: *La escultura en Andalucía*. Sevilla, 1927-1940. Laboratorio de Arte. 3 vols.
HERNÁNDEZ: *Martínez Montañés*. Sevilla, 1949. (Colección «Artes y Artistas».)
GÓMEZ MORENO: *Martínez Montañés*. Barcelona, 1952. Ediciones Selectas.
GÓMEZ MORENO: *Gregorio Fernández*. Madrid, 1953. (Colección «Artes y Artistas».)
WETHEY: *Alonso Cano*. Princeton, 1955.
MARTÍNEZ CHUMILLAS: *Alonso Cano*. Madrid, 1950.
ORUETA: *Pedro de Mena*. Madrid, 1914. Centro de Estudios Históricos.
GALLEGO: *José de Mora*. Granada, 1925.
SÁNCHEZ LARA: *Salzillo*. Madrid, 1937. Editora Nacional.
DIGARD: *Les Jardins de la Granja et leurs sculptures*. 1934.

Capítulos XVI y XVII.

(Véase la nota al capítulo III.)
Sánchez Cantón: *El Museo del Prado*. Madrid, 1949. Peninsular.

Capítulo XVIII.

Fitz Darby: *Francisco Ribalta*. Cambridge, 1938.
Espresati: *Ribalta*. Barcelona, 1948.
Mayer: *Jusepe de Ribera*. Leipzig, 1923. Hiersemann.
Gue Trapier: *Ribera*. Nueva York, 1952. Hispanic Society.
Santamarina: *José de Ribera*. Barcelona, 1942. Ediciones Selectas.
Mayer: *Die Sevillaner Malerschule*. Leipzig, 1911. Klinkhardt.
Cascales: *Zurbarán*. Madrid, 1931.
Kehrer: *Francisco de Zurbarán*. Munich, 1918.
Gaya: *Zurbarán*. Barcelona, 1948.
Soria: *Zurbarán*. Londres, 1955.
Guinard: *Zurbarán*. París, 1962.
Allende Salazar: *Velázquez*. Stuttgart. (Serie *Klassiker der Kunst*.)
Justi: *Velázquez*. Madrid, 1953. Espasa-Calpe.
Lafuente: *Velázquez*. Barcelona, 1944. Londres, 1943.
Gue Trapier: *Velázquez*. Nueva York, 1948. Hispanic Society.
Martínez Chumillas: *Alonso Cano*. Madrid, 1950.
Wethey: *Alonso Cano*. Princeton, 1955.
Angulo: *José Antolínez*. Madrid, 1957. (Colección «Artes y Artistas».)
Gaya: *Claudio Coello*. Madrid, 1957. (Colección «Artes y Artistas».)
Berjano: *Carreño*. Madrid.
Tormo: *Cerezo*. Madrid, 1927. (Publicado como artículo en *Archivo Español de Arte*, 1927.)
Mayer: *Murillo*. Stuttgart. (Serie de los *Klassiker der Kunst*.)
Muñoz: *Murillo*. Roma, 1941.
Gestoso: *Valdés Leal*. Sevilla, 1918.
Beruete: *Valdés Leal*. Madrid, 1911.
Gue Trapier: *Valdés Leal*. Nueva York, 1961. Hispanic Society.
Moret: *Floreros y bodegones en la pintura española*. Madrid, 1940.

Capítulo XIX.

Aguilera: *Pintores españoles del siglo XVIII*. Barcelona, 1946.
Benet: *Antonio Viladomat*. Barcelona, 1947.
Sánchez Cantón: *J. B. Tiépolo en España*. Madrid, 1953. (Colección «Artes y Artistas».)
Sánchez Cantón: *A. R. Mengs*. Madrid, 1929. Museo del Prado.
Delgado: *Luis Paret*. Madrid, 1956.
Mayer: *Goya*. Barcelona, 1925.
Beruete: *Goya*. Madrid, 1917-1918.
Sánchez Cantón: *Goya*. Madrid, 1951.
Velasco: *Grabados y litografías de Goya*. Madrid, 1928.
Sánchez Cautón: *Los Caprichos*. Barcelona, 1949.
Lafuente: *Los desastres*. Barcelona, 1952.
Camón: *Los disparates*. Barcelona, 1950.
Sambricio: *Tapices de Goya*. Madrid, 1948

Capítulo XX.

(Véase la nota al capítulo III.)

Capítulo XXI.

(Véase la nota al capítulo III del tomo I.)

OLIVAR: *La porcelana europea.* Barcelona. 1952.

CONDE DE CASAL: *La cerámica de Alcora.* Madrid, 1945. Consejo Superior de Investigaciones.

CERVANTES: *Loza poblana.* Méjico.

ANGULO: *La cerámica de Puebla.* Madrid, 1946. Escuela de Artes y Oficios.

Capítulo XXII.

SCHUBERT: *Historia del Barroco en España.* Madrid, 1924. Calleja.

(Véase para el arte hispanoamericano el final de la nota al capítulo XIII.)

CHUECA: *Villanueva.* Madrid, 1949.

RAFOLS: *Antonio Gaudí.* Barcelona, 1929.

GINER: *Cincuenta años de arquitectura española.* Méjico, 1952.

Capítulo XXIII.

PARDO: *Escultores del siglo XIX* (España). Madrid, 1951.

QUEVEDO: *Mariano Benlliure.* Madrid, 1947.

PARDO: *Escultura neoclásica española.* Madrid, 1958. (Colección «Artes y Artistas».)

GAYA: *Escultura española contemporánea.* Madrid, 1957.

HOFFMAN: *La escultura contemporánea.* Barcelona, 1959.

Capítulo XXIV.

(Véase la nota al capítulo III.)

BENET: *Historia de la pintura moderna. Impresionismo.* Barcelona, 1952. Omega.

Histoire de la peinture Moderne. Ginebra-París, 1949-1950. Skira, 3 vols.

Serie Skira: Le goût de notre temps. Ginebra, 1955. Leymarie: *L'impressionisme.* Bataille: *Manet.* Romart: *Renoir.* Fosca: *Degas.* Estienne; *Van Gogh.* Raynal: *Cézanne.*

Capítulo XXV.

Véase la Colección *Estrella* (Vicente López, Federico de Madrazo, Pérez Villaamil, Alenza, Rosales, Sorolla) y las más recientes:

Todo para todos. Buenos Aires. Poseidón.

Iberia. Barcelona. Joaquín Gil.

Poliedro. Barcelona. Omega.

BERUETE: *La Pintura española en el siglo XIX.* Madrid, 1926.

Un siglo de Arte español, 1856-1956. Madrid, 1956.

BALSA DE LA VEGA: *Eugenio Lucas.* Madrid, 1911.

GUE TRAPIER: *Eugenio Lucas.* Nueva York, 1940.

PANTORBA: *Sorolla.* Madrid, 1953.

LAFUENTE: *Zuloaga.* Madrid.

Capítulo XXVI.

CHENEY: *Historia de la pintura moderna.* Barcelona, 1954.

HUYGHE: *La peinture française. Les contemporains.* París, 1949.

BENET: *Historia de la pintura moderna. Simbolismo.* Barcelona, 1953.

LASSAIGNE: *Dufy.* Ginebra, 1954. Skira.

ESTIENNE: *Gauguin.* Ginebra, 1953. Skira.

RAYNAL: *Picasso.* París, 1953. Skira.

CAMÓN: *Picasso y el Cubismo.* Madrid, 1956.

FERNÁNDEZ: *Arte moderno y contemporáneo de México.* Méjico, 1952.

CASSOU: *Panorama de las artes plásticas contemporáneas.* Madrid, 1960.

INDICE